

# **O CORPO MARGINALIZADO OU A IDENTIDADE PÓS-MODERNA**

## **A questão da identidade na arte dos anos 90 em contexto ibérico**

**Leonor do Carmo Ângelo Fernandes**

**Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica de Doutora Margarida Brito Alves

# **O CORPO MARGINALIZADO OU A IDENTIDADE PÓS-MODERNA**

## **A questão da identidade na arte dos anos 90 em contexto ibérico**

**Leonor do Carmo Ângelo Fernandes**

### **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo; Identidade; Anos 90; Portugal; Espanha; Século XX; Arte Contemporânea.

Considerando os desenvolvimentos sociais-culturais, políticos e históricos que marcaram a maturação das políticas de identidade a partir dos anos setenta, a presente dissertação procura analisar e compreender a transversalidade da questão identitária no contexto da produção artística portuguesa e espanhola na última década do século XX.

Centrando a presente reflexão no corpo e na sua potencialidade discursiva no domínio das questões da identidade na arte, procuramos estabelecer uma análise comparativa da linguagem artística e da influência dos meios de produção em dois diferentes contextos tão próximos, porém, integrados de dicotomias próprias.

Convocando, num primeiro momento, os debates teóricos desenvolvidos ao longo das últimas décadas do século XX, no contexto dos estudos concebidos sobre a dinâmicas da identidade, os seus processos de formação e, essencialmente, a revisão dos conceitos normativos sobre o tema, procuramos estabelecer uma corelação entre o incremento dos debates conceptuais na década de noventa e o ancoramento de um discurso artístico focalizado na apresentação e representação de identidades heterodoxas.

Neste sentido, descrevendo o modo como a construção de um discurso artístico que tematiza a identidade - particularmente, no seio das variáveis que proporcionaram a abertura da discussão a um novo paradigma conceptual - é contextualizado a partir dos condicionalismos próprios do meio em que ocorre, o presente debate tem em vista a interpretação dos códigos artísticos adoptados em Espanha e Portugal, analisando as suas similitudes, ramificações e oposições, reverberadas nas produções artísticas dos anos noventa.

# **THE MARGINALIZED BODY OR THE POSTMODERN IDENTITY**

**The issue of identity in the 90's art on Iberian context.**

**Leonor do Carmo Ângelo Fernandes**

## **ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Body; Identity; 90's; Portugal; Spain; Twentieth Century; Contemporary Art

Considering the social-cultural, political and historical developments that define the maturation of identity politics since the seventies, this dissertation seeks to analyse and perceive the transversality of the identity issue in the context of Portuguese and Spanish artistic production in the last decade of the twentieth century.

Focusing the present reflection on the body and its discursive potential in the domain of the issues of identity in art, we seek to establish a comparative analysis of artistic language and the influence of the means of production in two different contexts so close, but integrated with their very own dichotomies.

Assembling, in a first moment, the theoretical debates developed over the last decades of the twentieth century, in the context of the studies conceived about the dynamics of identity, its formation processes and, essentially, the revision of normative concepts on the subject, we seek to establish a correlation between the rise of conceptual debates in the nineties and the anchoring of an artisanal discourse focused on the presentation and representation of heterodox identities.

In this sense, describing how the construction of an artistic discourse that centers the identity as subject-matter - particularly, within the variables that provided the opening of the discussion to a new conceptual paradigm - is contextualized from the constraints of the environment in which it occurs. This debate aims to understand of the artistic codes adopted in Spain and Portugal, analysing their similarities, ramifications and oppositions, reflected in the artistic productions of the nineties.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I	
POLÍTICAS DE IDENTIDADE: O CORPO COMO PROJECTO	
I.1 Discursos e perspectivas: as políticas de identidade e o debate pós-moderno.....	9
I.2 O corpo como espectáculo, a identidade como construção: entre a cultura visual e a globalização.....	20
I.3 Um corpo de identidades: género e sexualidade na arte.....	29
PARTE II	
METAMORFOSE E METÁFORA: OS ANOS 90, GÉNERO, IDENTIDADE E ARTE NA PENÍNSULA IBÉRICA	
II.1 De Zero a Noventa: Experimentalismo e afirmação desde a Alternativa Zero até <i>Baggage for the year 2000. Faster, Faster</i> .....	44
II.2. Discursos e dicotomias entre Portugal e Espanha: Género, corpo e a periferização dos conceitos de identidade na década de 90.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	121
ÍNDICE DE FIGURAS.....	133
APÊNDICE A: FIGURAS.....	i



## INTRODUÇÃO

Pensar o corpo enquanto tema e problemática na arte contemporânea, particularmente na arte concebida nos anos noventa do século XX, implica a consideração sobre as alterações paradigmáticas na concepção social do corpo enquanto identidade. *O corpo marginalizado ou a identidade pós-moderna: A questão da identidade nos anos 90 em contexto ibérico*, trata-se de uma proposta para repensar a apresentação do corpo e as suas representações numa década de aparente estabilização política, económica e social.

Através da presente investigação, temos como objectivo analisar a identidade na arte enquanto matéria de estudo, entendendo a amplitude da conceptualização desta enquanto temática, assim como as particularidades da sua representação. Concentrando-nos não unicamente nas proeminentes alterações nas formas de representação que decorrem nesse período, pretendemos encontrar nas obras artísticas centradas no corpo um potencial crítico que, na sua iconografia, reflecte sobre as políticas de identidade e a subsequente reivindicação de novas formas de pensar sobre estas terminologias nos anos da globalização.

Considerando os profundos desenvolvimentos no entendimento da identidade, a sua pluralidade de formas e significâncias, compreendemos a impossibilidade de abranger a questão da identidade na sua totalidade que, em conclusão, não pode ser analisada como um todo estabelecido mas que se fragmenta numa multiplicidade espectros. Neste sentido, o presente estudo centrar-se-á naquelas que são as identidades que se encontram na periferia das dinâmicas de poder e, particularmente, naquelas que são a margem da norma construída sobre a sexualidade e o género.

Em suma, ao longo deste trabalho, pretendemos desenvolver uma reflexão sobre a apresentação e representação das identidades não-normativas na arte e problematizar o modo com o corpo assume um papel dominante no contexto artístico contemporâneo da década de noventa.

Os últimos anos do século XX, caracterizados globalmente por maior estabilidade económica e política, onde muros foram desfeitos e guerras terminadas<sup>1</sup>, difundiram uma nova esperança caracterizada pela unificada liberdade de valores entre as nações novamente democratizadas. Particularmente no contexto europeu, novas condições, como o Tratado de Maastricht para as comunidades pertencentes à jovem Comunidade

---

<sup>1</sup> Referimo-nos, particularmente, à queda do muro de Berlim, em 1989 e ao término da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a Rússia.

Europeia, veicularam um crescimento económico ímpar que beneficiou o comércio e, em larga medida, as condições de vida das populações.

A democracia política que reclamava valores de liberdade de acção e expressão, bem como a rápida evolução económica, permitiram o desenvolvimento e a aquisição massificada de meios tecnológicos, que aludiam não só à potencialidade de deslocação entre grandes distâncias em menor tempo, como à difusão de informação e comunicação imediata, estilizando as noções entre espaço-tempo.

Apesar deste novo mundo, aproximado tecnologicamente, corresponder a um produto da globalização, existem especificidades que a arte, tanto no passado como no presente, assume e incorpora segundo as diversas vertentes contextuais na qual é produzida. Nomeadamente, analisar a expressividade da identidade através do corpo e na arte produzida contemporaneamente nos Estados Unidos assume uma clara distinção do que seria analisar o mesmo tema tomando como referência a produção artística da Coreia do Norte, do Brasil ou da Arábia Saudita.

Assim, compreendemos a importância de cingir o presente estudo não só temporalmente, mas também espacialmente e, sendo que a condensação de todo um debate sobre a identidade na arte, mesmo que focada unicamente em 10 anos de produção, implicaria conhecer exaustivamente todas as nuances, contextos e particularidades que, globalmente, se constroem sobre as políticas de identidade – algo que, irrevogavelmente, construiria um quadro demasiado vasto, difuso e falho –, dedicar-nos-emos à discussão da temática escolhida sobre as obras produzidas num contexto ibérico, diga-se, em Portugal e Espanha.

Ambos os países, marcados pelas fortes instabilidades políticas do início do século, que posteriormente deram lugar ao domínio de pesadas ditaduras militares<sup>2</sup> que abrangeram todos os circuitos da vida quotidiana e restringiam normativamente a liberdade expressiva e criativa, emergem a partir da década de setenta, através do novo fôlego potenciado pelo termino dos regimes políticos franquista e salazarista. A entrada num período democrático potenciou, simultaneamente, uma abertura de Espanha e Portugal aos debates que se tinham vindo a desenvolver em contexto internacional nos então últimos anos e que propunham um repensar, em todas as suas valências, sobre a

---

<sup>2</sup> Nomeadamente, a ditadura militar portuguesa, encabeçada pela figura de António de Oliveira Salazar iniciou-se em 1933 e perdurou até 1974 com a revolução popular ocorrida a 25 de abril, quanto à ditadura militar de Francisco Franco, a mesma iniciou-se com o termino da guerra civil espanhola, em 1939 e apenas terminou com apenas em 1975 com a morte do chefe de Estado.



sociedade abalada pela sucessão de guerras, preconceitos e dogmas que povoaram o século XX.

Desta forma, a escolha destes dois territórios entende, paulatinamente, através da delimitação territorial definida, a necessidade de encontrar pontos de união e tensão, proximidade e afastamento, entre dois países da periferia europeia – pois igualmente, numa Europa considerada hegemónica, podemos falar de margem – incidindo sobre o modo como as produções artísticas obradas na supracitada década, confluem comumente para o mesmo debate, com uma maior ou menor especificidade.

Os respectivos discursos artísticos, formados sob as específicas condições dos finais do século XX, definem-se sob um importante espectro teórico que ganhava forma tanto no exterior como no seio da crítica da arte. Deste modo, e devido à multiplicidade de linhas de pensamento que poderíamos adoptar tendo em conta a intenção desta abordagem, entendemos a importância de esclarecer quais os veículos conceptuais que comportam o presente estudo.

Entendendo o corpo como elemento que se estabelece enquanto *medium* de relação entre nós e o outro, usufrutuário da experiência e da constante mutação biológica e identitária, este compreende uma vinculativa especificidade na forma como se relaciona com a arte. Enquanto *forma*, o corpo pode ser apreciado esteticamente, tal como um semáforo<sup>3</sup> pode ser apreciado enquanto objecto sem qualquer referência à sua utilidade. No entanto, como *matéria* o corpo comporta toda a classe de formas e alterações, encimando a característica da materialização e da presença. Este corpo-matéria é a parte física e de realidade que traduz, expõe e, inclusivamente, joga com a identidade, onde o permanente diálogo entre os dois elementos proporciona, em ambos, notáveis alterações.

Se o corpo define a identidade e, por sua vez, a identidade define o corpo, a representação e apresentação do corpo na arte trabalha, em maior ou menor escala, mas sempre invariavelmente, sobre estes dois elementos.

Contudo, e não pretendendo tornar o presente debate numa dicotomia entre aquilo que se apresenta formalmente e a mensagem que é representada e apreendida, será necessário afirmar que a questão da identidade na arte não é apenas uma mensagem que

---

<sup>3</sup> Com o exemplo apresentado, citamos Erwin Panofsky, quando este refere a potencialidade estética de tudo o que existe na Natureza e fora dela: *Now, when confronted with a natural object, it is an exclusively personal matter whether or not we choose to experience it aesthetically. A man-made object, however, either demands or does not demand to be so experienced, for it has what the scholastics call an "intention." Should I choose, as I might well do, to experience the redness of a traffic light aesthetically, instead of associating it with the idea of stepping on my brakes, I should act against the "intention" of like traffic light.* PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, EUA, Anchor Books, 1955, pp. 11.

é transposta pela forma, perpetuada num isolamento intocável da obra de arte. Roland Munro coloca, irrepreensivelmente, o tono na questão, ao afirmar que: *Far from the mind writing the body, it is the body that writes the mind. But this ability to write into reflection is a very limited compared to the extent that the body is written on by the social*<sup>4</sup>.

Conclusivamente, é na existência da triangulação entre os elementos – Matéria, Identidade e Social – que poderemos afirmar que, dentro dos discursos historiográficos da teoria da arte, também a compreensão da expressão da identidade na arte está condicionada por estes três factores.

Como tal, para compreender a presente questão em toda a sua amplitude, os discursos estabelecidos nos extremos das categorias formalistas ou iconológicas, não permitem a abrangência dos diversos factores que se compõem enquanto valores relevantes para o tratamento desta questão.

Não obstante, não podemos, nem tencionamos repudiar as instituições basilares da teoria da arte, mas encontrar, no interior destes extremos, os discursos que, enquanto pontes relacionais, se situam nas zonas cinzentas e, igualmente, comportam premissas que convocam para a teoria da arte outros elementos relevantes para a análise das obras artísticas. Nomeadamente, compreendemos a necessidade de associar os discursos centrais a outros, reflexivos, como exemplo, de uma historiografia social da arte.

Ainda que os diálogos estabelecidos no sentido de uma história social não possam estabelecer uma abrangência das questões a colocar, os mesmos reivindicam uma importância no seio do debate sobre a identidade na arte dos anos 90, nomeadamente na percepção sobre o modo como os movimentos sociais e a globalização comportaram uma importante significação para o entendimento da identidade enquanto tema e projecto na arte.

Assim, o presente debate compreende a matéria do corpo que, pela sua apresentação ou representação compõe formalmente a obra de arte, a identidade enquanto tema tratado através da forma e a dimensão social que, transversalmente, dialoga com o artista, a obra e espectador.

Não obstante, será importante referenciar que, no entendimento da identidade enquanto elemento vinculativo da composição artística, não pretendemos presumir um vínculo pessoal e afetivo ao próprio artista e não procuraremos justificar as temáticas abordadas pelas obras através de psicologismos sobre a própria identidade daquele que a

---

<sup>4</sup> MUNRO, Roland, "Disposal of the Body: Upending Postmodernism" in *Ephemera: critical dialogues on organization*, vol. 1(2): 108-130, 2001, pp. 125.

conceptualiza, ainda que se possam estabelecer paralelismos entre a sua autoidentificação e a sua realização.

Definitivamente, na nuclearização destes vínculos conceptuais, encontramos as bases para este corpo que pretendemos abordar. Periférico, marginalizado e legado a um posicionamento de destituição no seio das dinâmicas de poder pela identidade que comporta é, igualmente, o corpo que maior ênfase criou no contexto das políticas de identidade pós-moderna.

Assim, e se a arte tem um potencial de estabelecer e proliferar o diálogo sobre os temas que aborda, iremos confirmar o modo como, a partir da década de 1960 – e num processo de reformulação que continuará nas décadas subsequentes e para lá do novo milénio - a reivindicação dos direitos de igualdade de género, o fracionamento das normatividades tradicionais sobre a identidade e a abertura para novos debates sobre temáticas do género e sexualidade permitiram a retirada da apologia historicista de uma utópica autonomia da arte, para devolvê-la à vida.

Como iremos analisar ao longo do presente trabalho de investigação, os anos noventa, pelos condicionantes brevemente abordados, são marcados pela profunda influência dos debates levados a cabo nos anos subsequentes e, pelo modo como a globalização, o pensamento pós-modernista e a democratização da expressão de individualidade incumbiram um papel crucial na formação de identidades e para a tematização destas na arte.

O presente estudo, articulado em duas partes, centrar-se-á num primeiro momento na análise e entendimento daquilo que são as políticas de identidade, relevando os principais discursos que, em contexto internacional, se debruçaram sobre este tema de modo a compreender aquilo que é a identidade, como se forma, o papel dos diversos intervenientes na sua construção e, paulatinamente, dirigir o debate ao campo artístico.

Iniciando a primeira parte da presente dissertação, *Políticas de identidade: O corpo como projecto*, tem por base os estudos de James D. Fearon<sup>5</sup> relativos à formação da identidade e a análise de Robert G. Dunn sobre a “crise identitária”<sup>6</sup> divergente do pós-modernismo. Sob a perspectiva teórica destes autores, no primeiro capítulo, *Discursos e perspectivas: as políticas de identidade e o debate pós-moderno*, procuraremos compreender o modo como a construção da identidade se constitui no contexto dos

---

<sup>5</sup> FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, Califórnia, Stanford University, 1999.

<sup>6</sup> Referência ao título da obra do autor: DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

paradigmas conceptuais e da influência dos elementos internos e externos que caracterizam a década à qual dedicamos a presente dissertação.

James D. Fearon e Robert G. Dunn serão particularmente relevantes para a introdução do debate sobre a identidade, que se desenvolverá, nuclearmente, sobre o espectro de identidades específicas que nos propomos a estudar e o modo como a multiplicidade de identidades existentes joga entre a permanência e a exclusão no contexto das dinâmicas de poder debatidas por Michel Foucault em *The History of Sexuality*<sup>7</sup>.

Considerando os diferentes debates teóricos e a importância das dicotomias geradas na compreensão daquilo que são as dinâmicas de poder no seio da pluralidade de identidades existentes, procuraremos definir quais as identidades que se excluem da ortodoxia do poder e compreender, dentro destas e essencialmente, a importância das definições de sexualidade e género – particularmente a partir dos discursos pós-modernos – na *performatividade* dos corpos.

A análise especificamente centrada nas identidades cujo género e sexualidade tensionam a normatividade patriarcal tradicional, basear-se-á nas investigações de Judith Butler e Anne Fausto-Sterling, cujas produções conceptuais se centralizam nos profundos e estreitos limites que regulamentam a normatividade e como estes demarcam profundamente a identidade material (do corpo)<sup>8</sup> ou imaterial (performativa)<sup>9</sup> dos géneros.

Deste modo, e ponderando que analisamos um contexto cuja identidade se forma sob um espectro de globalização, em *O corpo como espectáculo, a identidade como construção: entre a cultura visual e a globalização* dedicar-nos-emos em tentar compreender, igualmente, o modo como as alterações paradigmáticas nos meios de comunicação e difusão de informação conferiram características essenciais à formação da identidade contemporânea e à sua expressão, com o apoio dos debates desenvolvidos por autores como Stuart Hall<sup>10</sup>, Karin Becker<sup>11</sup>, Manuel Castells<sup>12</sup> e Douglas Crimp<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality - Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon Books, 1978.

<sup>8</sup> FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006.

<sup>9</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993.

<sup>10</sup> HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.

<sup>11</sup> BECKER, Karin, “Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication?”, in *Nordicom Review*, 2004. Vol. 25, no 1-2.

<sup>12</sup> CASTELLS, Manuel, “Globalisation and identity - A comparative perspective” in *Transfer: journal of contemporary culture*, Nº. 1, 2006.

<sup>13</sup> CRIMP, Douglas, “Right On, Girlfriend!”, in *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 2-18.

A apreciação da produção teórica, a qual amplifica o contexto crítico gerado em torno das políticas de identidade, terminará com um capítulo integralmente dedicado ao modo como os debates conceptuais sobre termos que, aparentemente, se encontram afastados da produção artística, intitulado *Um corpo de identidades: género e sexualidade na arte*. Não obstante, estes traduzem-se enquanto importantes veículos de análise a obras de arte produzidas globalmente que, não só pertencem à contemporaneidade, mas igualmente de um passado que, pela revisão histórica, reinventa as questões sobre a apresentação e representação da identidade na arte.

Contudo, e reconhecendo uma vez mais que os discursos apresentados são unicamente uma das inúmeras perspectivas possíveis e válidas sobre problemáticas de considerada complexidade, aquilo que pretendemos a partir da análise destas conceptualizações sobre tais temas como as “políticas de identidade”, o “pós-modernismo”, as teorias da globalização ou as revisões da historiografia artística internacional, consiste em construir uma base para a análise da afecção destes temas sobre a produção artística ao longo da última década do século XX, na Península Ibérica.

Partindo desta primeira reflexão sobre as políticas de identidade e a sua reverberação na arte produzida ao longo dos anos noventa, definiremos, na segunda parte do presente trabalho, uma base teórica para a apreciação de uma selecção de obras que, conclusivamente, se inscrevem no seio dos questionamentos trabalhados na primeira parte da presente dissertação. Em *Metamorfose e Metáfora: Os anos 90, género, identidade e arte na Península Ibérica* procuraremos contextualizar os meios de produção conceptuais e práticos que originam o principal objecto de estudo desta dissertação. Dedicando-nos, num primeiro capítulo intitulado *De Zero a Noventa: Experimentalismo e afirmação desde a Alternativa Zero até Baggage for the year 2000. Faster, Faster* à análise dos contextos políticos, sociais e artísticos em Espanha e Portugal, nas últimas décadas do século XX, de modo a introduzir em *Discursos e dicotomias entre Portugal e Espanha: Género, corpo e a periferização dos conceitos de identidade na década de 90*, as particularidades expressivas dos conceitos da identidade na arte produzida nos anos noventa, no seio da Península Ibérica.

Considerando que, os anos noventa, na sua *maior pluralidade expressiva, e a criatividade, apoiada pela inovação tecnológica, contribuiu, na pintura, na escultura e a arquitectura, para uma intervenção preocupada com o desenvolvimento e uso de temáticas versando o corpo e o comportamento, as questões humanitárias (...), da política e do quotidiano, trabalhando os mais variados materiais, formas, técnicas e*

*áreas*<sup>14</sup>, propomos, encontrar na arte produzida neste contexto, mais do que corpos, mas representações e apresentações críticas duma sociedade do espectáculo pós-moderno.

Centrando-nos particularmente em dois casos de estudo, a arte evocativa dos debates identitários feministas e a *queer art*, pretendemos compreender de que forma as identidades marginalizadas se endereçam no seio artístico, reivindicam uma crítica social e ganham um lugar próprio nos debates artísticos da última década do século XX.

Crucialmente, procuraremos compreender, ao longo da revisão histórica da apresentação e representação da identidade na arte dos anos 90 em contexto hispânico-português, se existe uma alteração do arquétipo de marginalização de corpos e identidades na arte, ou se é através da manutenção de uma ideia de marginalização, utilizando a arte como veículo discursivo de influência politizada, que mantemos vivo o debate sobre a diferença e a importância do lugar da mesma enquanto tema artístico.

---

<sup>14</sup> PINTO, Ana Lúcia, MEIRELES, Fernanda, CAMBOTAS, Manuela Cernadas, *História da Arte Ocidental e Portuguesa, Das Origens ao Final do Século XX*, Porto, Porto Editora, 2006, pp. 936.

# PARTE I

## POLÍTICAS DE IDENTIDADE: O CORPO COMO PROJECTO

### I.1 Discursos e perspectivas: as políticas de identidade e o debate pós-moderno

*A menudo el género y la sexualidad se presentan ante nosotros como rasgos universales de la existencia humana*<sup>15</sup>.

- Anne Fausto-Sterling

A questão da identidade, profusa e complexa, tem ocupado um largo espectro da produção conceptual do último século, abrangendo diversas disciplinas das Ciências Sociais que procuram compreender, transversalmente, a identidade em termos filosóficos, antropológicos, historiográficos – entre outros –, bem como no contexto das Ciências Exactas, onde a Medicina, a Biologia e todas as categorias científicas que têm o corpo enquanto objecto de investigação se ocupam no estudo da relação entre a fisiologia e identidade.

Apesar da centralidade da presente dissertação incidir sobre as políticas de identidade, esta não pretende produzir um entendimento sobre a identidade a partir da História da Arte ou construir uma historiografia da identidade enquanto tema artístico. Desta forma, tendo como objectivo compreender os paradigmas da identidade enquanto presença na apresentação ou representação do corpo na arte dos anos noventa – essencialmente, sobre aquilo que identificamos enquanto identidades *marginalizadas* –, existem alguns discursos incontornáveis que devemos primeiramente debater, no sentido de compreender as tensões e posicionamentos que se reverberam no produto artístico da última década do século XX.

Primeiramente, será necessário efectuar uma revisão sobre aquilo que se define enquanto “políticas de identidade”, particularmente, na perspectiva de entendimento da identidade ocidental, a qual incide directamente sobre as obras artísticas a abordar.

---

<sup>15</sup> FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006, pp. 292.

Não pretendendo adicionar uma outra definição de “identidade” ao leque de possibilidades propostas por diversos autores<sup>16</sup> que, com maior profundidade e dedicação se debruçaram sobre o estudo deste tema e, não optando por nenhuma definição concreta para a realização deste estudo, iremos convocar para a presente dissertação o significado convencionado para este termo.

Segundo a entrada sobre a identidade do *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*<sup>17</sup>, o conceito de “identidade” é definido como: *s. f. qualidade de idêntico; conjunto dos elementos que permitem saber quem uma pessoa é.*<sup>18</sup> Esta definição, na sua simplicidade, afasta-se das mais recentes publicações sobre este tema que, nos últimos 40 anos, tem invocado outros elementos que podem acrescer aquilo que é a definição de identidade<sup>19</sup>. No entanto, a rigidez desta convenção conceitual – que refere um conjunto de elementos, sem lhes atribuir qualquer sentido de especificidade – resulta numa simplicidade benéfica quando, como no presente caso, entendemos a necessidade de nos cingirmos a uma possibilidade de discurso sobre o tema.

Não obstante, segundo a argumentação de James D. Fearon, que valerá a pena mencionar, existem dois planos de entendimento para aquilo que é a identidade enquanto conceito. Neste sentido, mesmo perante uma definição politicamente neutral como aquela que podemos encontrar, o conceito de “identidade” possui uma elasticidade tal que se reverbera num entendimento teórico da palavra, cujo desenvolvimento da sua significação parte das perceptivas académicas previamente mencionadas; e de um plano de entendimento que se relaciona com o uso quotidiano da palavra enquanto elemento comum da linguagem não-especializada.

---

<sup>16</sup> Como menção, citamos as pesquisas desenvolvidas por Erik Erikson, cujo trabalho desenvolvido a partir da década de 1960 reverberou uma fulcral importância no entendimento daquilo que é a identidade, definindo-a através da infância e das aprendizagens desta derivadas como *ego identity*, constituída como *more than the sum of the childhood identifications. It is the accrued experience of the ego's ability to integrate all identifications with the vicissitudes of the libido, with the aptitudes developed out of endowment, and with the opportunities offered in social roles.* ERIKSON, Erik H., *Childhood and society*, New York, Norton, 1964, PP. 261

Tais conceitos resultarão no desdobramento da sua teoria numa multiplicidade de entendimentos sobre aquilo que é a identidade, nomeadamente, através de Zygmunt Bauman, Pierre Bourdieu, Fernand Braudel, Craig Calhoun, S.N.Eisenstadt, Anthony Giddens, Bernhard Giesen, Jurgen Habermas, David Laitin, Claude Lévi-Strauss, Paul Ricoeur, Amartya Sen, Margaret Somers, Charles Taylor, Charles Tilly, e Harrison White.

Para um melhor conhecimento sobre a historiografia das pesquisas desenvolvidas sobre a identidade e as definições destas divergentes, CONSULTAR: BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick, "Beyond "identity"." in *Theory and Society* 29(1): 1-47, 2000.

<sup>17</sup> AA.VV., *Dicionário Básico de Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, s/a.

<sup>18</sup> AA.VV., *Dicionário Básico de Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, s/a., pp. 277.

<sup>19</sup> CONSULTAR: FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, California, Stanford University, 1999.



Elaborando uma síntese de ambas as perspectivas, Fearon conclui que a utilização da palavra, em qualquer um destes meios implica dois significados: *Recognizing that no short statement will adequately cover all usages, I argue below that the word "identity" as used today has two distinct but intertwined meanings, (...) the two senses may be designated "social" and "personal" identity. In the former, an identity is just a social category, a group of people designated by a label (or labels) that is commonly used either by the people designated, others, or both. This is the sense employed when we refer to "American," "French," "Muslim," "father," "homosexual," "worker," "professor," or "citizen" as identities.*

*(...) Personal identity is a set of attributes, beliefs, desires, or principles of action that a person thinks distinguish her in socially relevant ways and that (a) the person takes a special pride in; (b) the person takes no special pride in, but which so orient her behavior that she would be at a loss about how to act and what to do without them; or (c) the person feels she could not change even if she wanted to. Most often, I will argue, the (a) meaning applies, so that for usage in ordinary language personal identity can typically be glossed as the aspects or attributes of a person that form the basis for his or her dignity or self-respect. Used in this sense, "identity" has become a partial and indirect substitute for "dignity," "honor," and "pride".<sup>20</sup>*

Explicitando que os dois significados compõem a formação da identidade, iremos, em benefício do presente estudo, centrarmo-nos essencialmente naquilo que o autor classifica como a identidade social. Esta identidade que, conclusivamente, representa uma série de categorias comuns a diversos indivíduos, diga-se, a múltiplas identidades pessoais, representa as categorias que utilizamos para identificarmos quem somos<sup>21</sup>.

Finalmente, se é possível estabelecer uma categoria de identificação a partir do facto de que esta é comum a vários indivíduos, torna-se evidente que, aquilo por que nos

---

<sup>20</sup> FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, Stanford University, California, 1999, pp. 10/11.

<sup>21</sup> Para um melhor entendimento da presente afirmação, citamos novamente James D. Fearon: *The question "who are you?" Or, my identity is how I define who I am. (...) One might answer the question "who are you?" entirely differently in different circumstances.*

*For example, depending on the context, I might answer "an American," "a professor," "a son-in-law," "a taxpayer," "a Democrat." In some situations I might even give my social security number. By this simple definition, then, it is trivial that one might have multiple identities, understood simply as answers to the question "who are you?", since how you answer the question will depend on the specific context.*

FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, Stanford University, California, 1999, pp. 11/12.

identificamos enquanto pertença a um grupo é, inequivocamente, uma construção social<sup>22</sup>, como abordaremos com maior profundidade mais adiante.

Contudo, a questão da identidade não se esgota ao tentar definir o seu conceito, mas distende-se nas potencialidades de entendimento dos meios pelos quais se forma. Robert G. Dunn dedicar-se-á, no decorrer do seu ensaio sobre a crise identitária pós-modernista<sup>23</sup>, a definir, sinteticamente, a formação da identidade através de três perspectivas de evolução. Estes denominados processos de formação distinguem-se, segundo o autor, pelo tradicional, o modernista e o pós-moderno<sup>24</sup> e, apesar da sua aparente compactação fixa nestas três categorias, compreendemos a necessidade de assinalar que este entendimento não pretende veicular uma ideia de que as identidades *eram plenamente unificadas e coerentes e que agora se tornaram totalmente deslocadas* (pois) *é uma forma altamente simplista de contar a estória do sujeito moderno*<sup>25</sup>.

Perante a presente análise do autor, a perspectiva tradicional sobre a construção da identidade é *more or less fixed at birth and integrated into relatively stable structures of custom, belief, and ritual*<sup>26</sup>. Deste modo, a noção de identidade estabelecia-se, essencialmente, no entorno social específico a que um corpo pertence e sobre o qual nasce. Esta noção pré-moderna revê-se fulcralmente nos ideais de uma sociedade estabelecida e hierarquizada, cuja identidade se define a partir de um curto espectro nuclear de costumes, crenças e rituais de transcendência geracional. Como tal, poderá afirmar-se que a visão tradicional da formação da identidade restringia-se, unicamente, naqueles que são considerados por Fearon<sup>27</sup> como os elementos da identidade social.

No entanto, Dunn justifica que, devido ao enfraquecimento dos laços sociais fundamentais que caracterizavam a sociedade tradicional, é permitido à Modernidade, na

---

<sup>22</sup> Se me identifico enquanto uma pessoa de nacionalidade “portuguesa”, tal implica que existe uma prévia definição territorial, política e social que impõe que todos os indivíduos nascidos sob as mesmas condições, se tratem de “portugueses”. Ou seja, aquilo pelo qual nos identificamos inclui-nos num colectivo que é socialmente construído pelas diversas características que, conjuntamente, possuímos.

<sup>23</sup> Referimo-nos precisamente à obra: DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

<sup>24</sup> Para um melhor entendimento das presentes denominações, consultar: DUNN, Robert G., *Identity crises: a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

<sup>25</sup> HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, 24

<sup>26</sup> DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp 52/53.

<sup>27</sup> FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, Stanford University, California, 1999, pp. 10/11.

sua própria transitoriedade, repensar o conceito de identidade, de forma a englobar um carácter omitido anteriormente da equação: a consciência individual do indivíduo<sup>28</sup>.

Assim, a natureza da identidade conflui, não só nos dados nucleares que caracterizam e identificam um determinado corpo, como as próprias escolhas subjectivas que partem do consciente, povoado pelas selecções directas e tangíveis que um indivíduo em particular determina, como igualmente no seu inconsciente, regente da memória e do conhecimento, que atuam sobre os actos de um indivíduo sem que o mesmo percepcione a influência dos mesmos. Todos estes elementos são, aquilo que Featon descreve como os pontos característicos da identidade individual<sup>29</sup>.

Assim, se como se encontra debatido em *What is Identity (As we now use the word)?*, de James Fearon a identidade constitui-se como um binómio entre a identidade social e a identidade individual – essa mesma construção da identidade definiu-se no Modernismo.

A introdução desta individualidade na concepção da identidade é peremptória para compreendermos aquilo que designaremos como as “identidades marginalizadas” e, desta forma, compreenderemos a necessidade de vincular um debate sobre a identidade modernista, antes de passarmos à questão da identidade pós-moderna.

A construção da identidade tradicional, tal como exposta anteriormente, compõe três elementos antecedentes ao próprio nascimento do indivíduo – costumes, crenças e rituais – que intervêm na criação da identidade que não se trata de uma formação no sentido de uma evolução construtiva, mas de algo que se compõe como inato e inalterável no momento em que tal pessoa se integra na sociedade.

No entanto, essas crenças costumes e rituais são, em si mesmos, construções sociais. Pensar a nacionalidade enquanto construção social parece ser verdadeiramente simples<sup>30</sup>, contudo existem outros elementos cuja integração neste leque de conceitos construídos não se revela de forma tão imediata.

Nomeadamente, e porque os casos de estudo a que nos dedicaremos mais adiante recaem sobre este tema, o género e a sexualidade são exemplos de construções sociais

---

<sup>28</sup> Thus, the assault on traditional social structures gave rise to an individual called on to forge his (but seldom her) own identity independently of the ascribed characteristics inhering in one's placement in tradition and nature. DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp 53.

<sup>29</sup> CONSULTAR: FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, Stanford University, California, 1999, pp. 10/11

<sup>30</sup> Ver nota de rodapé nº12.

cuja apreensão, enquanto tal, se encontra particularmente vinculada a uma das normativas de maior peso na conceptualização ocidental: a dualidade sexual.

Em primeiro lugar, de forma a compreender as tematizações desenvolvidas para o género e a sexualidade na arte – seja em termos do sexo biológico ou do género incorporado<sup>31</sup> –, será necessário compreender que, conceptualmente, a sociedade ocidental se rege a partir de polos de diferenciação e oposição<sup>32</sup>. Esta dualidade que consiste na construção – diga-se, conceptual e linguística – de elementos opostos, vinculou-se na concepção social de forma perentória para diferenciação essencial, não só daquilo que é matéria, mas também entre aquilo que é positivo e negativo<sup>33</sup>.

A dualidade que rodeia todos os âmbitos da perspectiva ocidental, engloba, finalmente, aquilo que também são os nossos corpos e as suas características e diferenças sexuais.

Atendendo às palavras de Judith Butler: *Consider first that sexual difference is often invoked as an issue of material differences. Sexual difference, however, is never simply a function of material differences which are not in some way both marked and formed by discursive practices.*<sup>34</sup>

Esta materialidade proporcionou uma clara divisão entre masculino e feminino, normatizando tais conceitos de forma a que, linguisticamente, nos encontramos diferenciados através de pronomes e vogais próprias, vinculadas a cada sexualidade<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Ou, na definição de Candace West e Don H. Zimmerman: *Sex is a determination made through the application of socially agreed upon biological criteria for classifying persons as females or males. (...) Gender, in contrast, is the activity of managing situated conduct in light of normative conceptions of attitudes and activities appropriate for one's sex category.* WEST, Candace, ZIMMERMAN, Don H., “Doing Gender” in *Gender and Society*, Vol. 1, No. 2., Jun., 1987, pp. 127.

<sup>32</sup> *Hombres y mujeres tenían papeles generativos fundamentalmente diferentes. Heape insistía en que si las mujeres vivían «conforme a su organización fisiológica», 47 atendiendo a sus hogares y dejando los asuntos públicos a los varones (cuya sexualidad los hacía de manera natural más inquietos y menos cortos de miras), podrían evitar los trastornos mentales, la soltería y su masculinidad implicada, y la mala salud general.* FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006, pp. 191.

<sup>33</sup> FAUSTO-STERLING, Anne, “Aquel sexo que prevaleciere” in *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006, pp. 47-64.

<sup>34</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 12.

<sup>35</sup> FAUSTO-STERLING, Anne, “Aquel sexo que prevaleciere” in *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006, pp. 47-64.

Nos termos desta dualização terminológica de polos extremos<sup>36</sup>, a identidade é então estabelecida mais pela diferença que pela similitude<sup>37</sup>. Contudo o estabelecimento das características que compõe cada polo necessita de que exista um confronto entre os termos dualísticos. Ou, na perspectiva de Mary Jane Kehily, um encontro: *In returning to the idea of identity as a meeting place it is possible to see identity as relational – formed and played out in relation to those who are similar and those who are different*<sup>38</sup>.

Este processo relacional que permite a construção da identidade é, invariavelmente, o encontro com o outro. Esse outro ou essa diferença permite a construção de definições em relação ao seu oposto e, tradicionalmente, numa significação subjacente de positividade no primeiro conceito, sendo que o seu directo oposto será, invariavelmente, o seu negativo.

Conclusivamente, se o estabelecimento da identidade se baseia a partir da similitude ou diferença que nasce do encontro com o outro, então a identidade individual compreende, invariavelmente, uma base social, cuja inexistência da segunda não permitira a construção da primeira.

Se este factor é proeminente na identidade como um todo, também é evidente nas suas particularidades como, por exemplo, na sexualidade e no género. Na construção do seu debate, mais adiante Judith Butler perguntará, provocatoriamente, *Is sexuality so highly constrained from the start that it ought to be conceived as fixed? If sexuality is so constrained from the start, does it not constitute a kind of essentialism at the level of identity?*<sup>39</sup>

Esse essencialismo trata-se de ilusão normativa, na medida em que o mesmo condiciona a sexualidade a dois únicos polos de aceitação<sup>40</sup>. Excluindo do campo da sexualidade todos aquelas tipologias que, de maior ou menor forma, não se estabelecem

---

<sup>36</sup> CONSULTAR: FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006.

<sup>37</sup> Como exemplo de como o modo de conceptualização dualista se encontra vinculativamente presente na tradição Ocidental, será interessante assinalar que, linguisticamente, torna-se mais simples descrever algo pelo oposto de si mesmo.

<sup>38</sup> KEHILY, Mary Jane, “What is Identity? A sociological perspective”, in *ESRC Seminar Series: The educational and social impact of new technologies on young people*, UK, London School of Economics, 2009, pp. 6.

<sup>39</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 93.

<sup>40</sup> Ainda que a referida aceitação implique que para o positivo (masculino), existe o seu imediato negativo (feminino).

naquele que é descrito por Foucault, na sua *História da Sexualidade*, como mecanismos de regulação e correcção<sup>41</sup>.

Sendo que a regulamentação apenas é necessária porque existem elementos que se encontram no exterior daquilo que é a norma, estas normatividades sobre a sexualidade constituem-se, para o autor, enquanto dinâmicas de poder que propõem a repressão de qualquer elemento exterior a elas e, conclusivamente, o estabelecimento daquelas sexualidades que têm, ou não, poder.

Pertinentemente, poderemos concluir, assim como Anne Fausto-Sterling no seu debate sobre a intersexualidade que, *si la naturaleza realmente nos ofrece más de dos sexos, entonces nuestras nociones vigentes de masculinidad y feminidad son presunciones culturales*<sup>42</sup>.

Compreendendo então que, perante a dualidade sexual que se constitui enquanto construção e se assume como polo de regulamentação e correcção<sup>43</sup>, a sexualidade - segundo a formação de identidade tradicional e modernista previamente debatidas<sup>44</sup> - trata-se de um componente da identidade que se encontra legislada por normativas sociais “castradoras” e influentes dinâmicas de poder.

No entanto, é do próprio âmbito sociocultural, que entende a base da construção identitária tradicional e que comporta as normas sociais de regulamentação, que irá propiciar o desenvolvimento e entendimento daquilo que Robert Dunn caracteriza como a identidade pós-moderna<sup>45</sup>. O rápido desenvolvimento dos modos de consumo capitalistas, cujo crescimento se torna exponencial a partir dos anos 60 do século XX, conjuntamente com a difusão de uma cultura informacional conectada à capacidade

---

<sup>41</sup> *But a power whose task is to take charge of life needs continuous regulatory and corrective mechanisms. (...) Such a power has to qualify, measure, appraise, and hierarchize, rather than display itself in its murderous splendor; it does not have to draw the line that separates the enemies of the sovereign from his obedient subjects; it effects distributions around the norm.* FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality - Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon Books, 1978, pp. 144.

<sup>42</sup> FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006, pp. 48.

<sup>43</sup> *From the end of the eighteenth century to our own, they circulated through the pores of society; they were always hounded, but not always by laws; were often locked up, but not always in prisons; were sick perhaps, but scandalous, dangerous victims, prey (O a strange evil that also bore the name of vice and sometimes crime. They were children wise beyond their years, precocious little girls, ambiguous schoolboys, dubious servants and educators, cruel or maniacal husbands, solitary collectors, rambler with bizarre impulses; they haunted the houses of correction, the penal colonies, the tribunals, and the asylums; they carried their infamy to the doctors and their sickness to the judges.* FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality - Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon Books, 1978, pp. 40.

<sup>44</sup> CONSULTAR: DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

<sup>45</sup> *Theories of postmodernity project an image of a fluid self characterized by fragmentation, discontinuity, and a dissolution of boundaries between inner and outer worlds.* DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 64.

divulgativa dos *mass media*, promoveram a projecção de uma imagética fluída para a identidade, caracterizada pela fragmentação, descontinuidade e dissolução de barreiras entre aquilo que é interior e exterior.

Como largamente debatido por Robert G. Dunn, a pós-modernidade estabelece diferenças fulcrais perante as políticas de identidade anteriores, nomeadamente *a contrast between a modern form of identity anchored in the internal states of individuals but produced in multiple structures of social interaction and a postmodern form constituted directly in the effects of externally mediated forms of signification. These various forms of signification include consumer goods, telecommunications (for example, broadcast and cable television), and informational technologies (for example, computers and databases). In this view, the source of identity has historically shifted from the internalization and integration of social roles to the appropriation of disposable commodities, images, and techniques, selected and discarded at will from the extensive repertoire of consumer culture*<sup>46</sup>.

A denominada fragmentação da identidade pós-moderna é, conclusivamente, objecto de uma cultura de consumo globalizada que, como veremos mais adiante, alargou a perspectiva identitária, desvanecendo barreiras e alargando o entorno de referências significantes à construção da mesma.

Contudo, estas formas de significação mediadas para a identidade que tomam uma posição decisiva na alteração da dinâmica social ao diminuírem a centralização e a efectivação das regulamentações sociais, percebem a norma por aquilo que é: uma normatização de poder.

O debate pós-moderno enquanto teoria, cujo primordial foco de discussão se gerou em 1979, com Jean-François Lyotard e a sua obra *Condição Pós-moderna*, entende a desconstrução do discurso moderno, na compreensão de que um conceito – como no caso a identidade - não pode ser definido unicamente sob o espectro de uma premissa normatizada, mas que esta é também constituída por particularidades próprias, permitindo a inserção de discursos heterodoxos e não-elitistas que redefinem o campo de estudo em causa.

---

<sup>46</sup> DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 65.

Sem anular as premissas modernistas, a teoria pós-moderna permite a revisitação do passado e a retirada do poder à ortodoxia, multiplicando o metaespaço de possibilidades de acção e a validação do pluralismo conceptual e prático.<sup>47</sup>

Não obstante, a pluralização de possibilidades de acção proporcionou um alargamento da norma que, sem a destituir do seu poder ou eliminar os binómios pelos quais se regem as dinâmicas de poder, marcou aquilo que Douglas Crimp define como “identidades em conflito”, pois no pós-modernismo, *there are conflicts between men and women, between lesbians and straight women, between white people and people of color, between those who are HIV-positive or have AIDS and those who are HIV-negative*<sup>48</sup>.

Conclusivamente, a sexualidade, apesar da sua ilusória canonicidade que referenciámos anteriormente, constitui-se como uma essencial qualidade do corpo o qual, no debate de Judith Butler, permite o estabelecimento de uma fulcral diferença perante o conceito de género, pois este último trata-se de uma permanente *performance* onde o indivíduo opta por padrões comportamentais pré-existentes, dos quais se apropria e que se refletem na representatividade da sua identidade.

Desta forma, o repertório apropriativo ao qual acedemos e que nos distancia das imposições sociais, permite-nos questionar: *can one think through the matter of bodies as a kind of materialization governed by regulatory norms in order to ascertain the workings of heterosexual hegemony in the formation of what qualifies as a viable body? How does that materialization of the norm in bodily formation produce a domain of abjected bodies, a field of deformation, which, in failing to qualify as the fully human, fortifies those regulatory norms? What challenge does that excluded and abjected realm produce to a symbolic hegemony that might force a radical rearticulation of what qualifies as bodies that matter, ways of living that count as "life," lives worth protecting, lives worth saving, lives worth grieving?*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Citamos, para além do importante contributo de Lyotard para o abalo da ortodoxia enquanto “verdade única” e a atribuição de um maior peso para a baixa cultura e para o *kitch* no entendimento dos domínios culturais e artísticos, as contribuições de Michel Foucault para a definição das heterotopias, a heterogeneidade de Gianni Vattimo, as perspectivas relacionais entre os signos e a realidade de Jean Baudrillard e Jacques Rancière, o potencial subversivo do desejo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a recuperação do conceito *batalliano* de *formless* por Rosalind Krauss e Yve-Alan Bois e ainda as propostas de resistência e reacção para o pós-modernismo de Hal Foster.

<sup>48</sup> CRIMP, Douglas, “Right On, Girlfriend!”, in *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 14.

<sup>49</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 16.



Estas identidades que se distanciam da norma, os excluídos das dinâmicas de poder pela hegemonia do regular, tratam-se precisamente das identidades que se caracterizarão no seu combate contra-normativo e encontram a sua expressão no pós-modernismo e que, como iremos analisar adiante, fizeram convergir na cultura visual e na arte a manifestação do seu carácter marginalizado.

## I.2 O corpo como espectáculo, a identidade como construção: entre a cultura visual e a globalização

*Na perspectiva clássica (mesmo cibernética), a tecnologia é um prolongamento do corpo.*<sup>50</sup>

- Jean Baudrillard

Compreender a cultura contemporânea e a afecção desta sobre a identidade, é também entender o papel da globalização na história da segunda metade do século XX. Desta forma, dedicamos o presente capítulo ao estudo sobre o modo como a globalização se constitui como um elemento predominante na cultura visual contemporânea e a forma como esta exerce uma troca de influências com as políticas de identidade pós-modernistas.

Guy Debord, em 1967, inicia a sua mais aclamada obra *La Société du Spectacle* com a afirmação de que *toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.*<sup>51</sup>

Esta representação que, na apreensão do autor não se trata da existência de uma maior profusão de imagens, mas da relação social mediada pelas próprias imagens, conforma um irrealismo dentro do real no qual aquelas contribuem para uma sociedade imergida em acessíveis imediatismos visuais, confluídos de um poder hipnótico, onde as imagens se transformam no mundo real e espectacularizam a vida e o real que, paradoxalmente, se tornam em espectáculo<sup>52</sup>.

Este poder das imagens, que para o situacionista se revela como inércia e catarse da Humanidade, propõe logo nos anos sessenta uma ideia de que a sociedade e as relações que estabelece se encontram irremediavelmente construídas sobre a mediação de imagens.

A profusão de referentes visuais e a sua relação com a contemporaneidade que Debord introduz<sup>53</sup> são profundamente debatidas, posteriormente, por Jean Baudrillard que, compreendendo a que a sociedade incide sobre os signos – na acepção semiótica da

---

<sup>50</sup> BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991, pp. 139.

<sup>51</sup> DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, pp.10.

<sup>52</sup> CONSULTAR: DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

<sup>53</sup> Uma contemporaneidade que balizamos, flexivelmente, a partir do termino da Segunda Guerra Mundial, até à entrada no novo milénio.

palavra –, os mesmos não se tratam de elementos chave para o estabelecimento de relações mediadas, mas que se constroem como simulações e simulacros que importam mais à contemporaneidade que a própria realidade<sup>54</sup>.

A compreensão que estes autores propõem em relação aos *mass media* entende a rápida evolução dos meios de divulgação e informação e, essencialmente, preveem que o cataclismo da ilusão criada por estes apenas distanciará, cada vez mais, a realidade da vida.

Se os jornais, apesar da sua maior ou menor difusão e censura, foram desde o século XVII o *medium* informativo de maior preponderância nos centros europeus e americano, a partir da década de 1920, o aparecimento das revistas, do cinema, da rádio e da televisão marcam profundamente o século XX que, nas últimas décadas, vê consolidar-se a Internet e as suas potencialidades no espectro do imediatismo informativo<sup>55</sup>.

Estes meios tecnológicos são, principal e invariavelmente, meios de difusão de imagens, construtores de realidades fictícias, onde *The contemporary mass media has emerged as by far the largest and most powerful machine for producing images—vastly more extensive and effective than our contemporary art system*<sup>56</sup>.

Apesar destes discursos terem catorze anos de diferença e se distanciarem de nós em quase meio século, Karin Becker traz à contemporaneidade as teorias de Debord e Baudrillard, afirmando que *The contemporary condition is often described as a state of being surrounded, even bombarded by images. (...) Intimately intertwined with the development of new information technologies, this “new” culture of visual display has been celebrated as promising a pluralistic and egalitarian future*<sup>57</sup>.

Estes simulacros e simulações que nos rodeiam e, numa perspectiva *baudrillardiana* compõem a contemporaneidade, são precisamente os elementos que, conforme debatido anteriormente, se constituem directamente na identidade sob a forma de mediações externas de significação distinguidas pela apropriação de produtos, imagens e técnicas descartáveis no extenso repertório da cultura de consumo<sup>58</sup>. Deste modo, e no

---

<sup>54</sup> CONSULTAR: BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

<sup>55</sup> CONSULTAR: NEWMAN, W. Russell, *Theories of Media Evolution*, Michigan, The University of Michigan Press, 2010.

<sup>56</sup> GROYS, Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008, pp. 16.

<sup>57</sup> BECKER, Karin, “Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication?”, in *Nordicom Review*, 2004. Vol. 25, no 1-2, pp. 149.

<sup>58</sup> DUNN, Robert G., “Modernity and Postmodernity” in *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 51-80.

presente envolvimento, não é possível considerar o modo como as identidades se formam sem referenciar as novas tecnologias de comunicação.

Conforme debatido por Stuart Hall, os fluxos culturais entre nações e o consumismo global criam a possibilidade de “identidades partilhadas” pela acessibilidade aos mesmos bens culturais e serviços, gerando uma mesma gama de públicos para as mesmas informações e imagens, esbatendo as distâncias espaço-temporais. *Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente". Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de "supermercado cultural"*<sup>59</sup>.

Conclusivamente, a multiplicação dos referentes acessíveis provocam uma afecção directa no corpo e identidade onde o corpo “*does not exist independently of culture but is cultural through and through*”<sup>60</sup>.

Neste binário indissociável entre corpo e identidade, de forma mais óbvia, poderemos acentuar a influência da cultura de consumo no corpo, pela procura de corresponder a um determinado estilo ou moda análogo a uma imagética difundida, e cujo acesso se tornou imediato, produzindo uma massificação do consumo de bens. Enquanto exemplo de grande simplicidade, assinalamos a influência de *Rebel Without a Cause*<sup>61</sup>, de 1955, na difusão da *t-shirt* como peça de vestuário comum. Contudo, o interesse despertado pela peça de vestuário, considerado como um elemento utilizado por pessoas de baixo estrato social, prendia-se efetivamente com a identidade de quem a usava. James Dean, que alcançou o apogeu da sua curta carreira com essa longa-metragem, tornou-se um símbolo para os anos 60, sendo a sua imagem inclusivamente retratada por diversas vezes na arte e, particularmente, na *Pop Art*<sup>62</sup>. Enquanto símbolo, a *t-shirt* tornou-se um referente da identidade rebelde do actor.

---

<sup>59</sup> HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 75.

<sup>60</sup> WEISS, Gail, “The Body as a Narrative Horizon”, in COHEN, Jeffrey Jerome, WEISS, Gail, *Thinking the Limits of the Body*, Albany, State University of New York Press, 2003, pp. 25.

<sup>61</sup> Dirigida por Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* trata-se de uma longa metragem norte-americana, estreada em 1955.

<sup>62</sup> Citamos, como exemplo, *Rebel Without A Cause (James Dean)* de Andy Warhol (1985) e *James Dean* (1989) de Martin Kippenberger.

Esta será, portanto, a grande influência que os *mass media* promoveram na construção identitária, pois a utilização de um referente corresponde também a incorporar, parcialmente, aquela identidade que é exterior e possivelmente desconectada do meio contextual, mas que, contudo, efetiva importantes alterações na identidade espelhando-se no outro e fragmentando-se a partir da sua origem, construindo-se numa sobreposição de significantes.

Se por um lado a *t-shirt* se tornou o símbolo de uma identidade específica, num exemplo semelhante, a mini-saia tornou-se, por si só, um símbolo da liberdade feminina, passando de uma peça de vestuário a um acto político nos anos 60, onde a sua utilização pretendia simbolizar o alcance de um estatuto de igualdade para o género.

Assim, a utilização deste referente compreende uma afecção que incumbe, com maior preponderância, uma afecção mais na identidade do que propriamente no corpo, embora os mesmos elementos se apoiem para a construção do significado do objecto simbólico.

No entanto, enquanto a *t-shirt* se estabelece como acto de rebeldia, a mini-saia compõe uma afronta à normatividade, representando aquilo que é a marginalização e utilizando um símbolo da feminilidade em prole do combate à ortodoxia, onde "*o pessoal é político*"<sup>63</sup>.

No contexto do debate que pretendemos criar em torno da importância da globalização para a identidade e para a arte que a tem como tema, a referência a estes dois objectos tem como objectivo assinalar o modo como os mesmos se tornaram símbolos de identidades e, essencialmente, acentuar o modo como a massificação da sua divulgação e utilização contribuíram para a criação de novos padrões. Conclusivamente, *it was not the technology which established the conditions for use, but a set of cultural and political circumstances that established the patterns for a visual culture*<sup>64</sup>

Estes padrões para uma cultura visual, criados por símbolos que se retiram da ficção para os trazer para a vida (como o caso da *t-shirt* de James Dean) ou que se significam na massificada politização do seu sentido (mini-saia) são precisamente os constituintes de simulacros e simulações que tensionam real e irreal, destabilizando as estruturas ortodoxas.

---

<sup>63</sup> Slogan feminista dos anos 60 sobre o qual Stuart Hall em *A Identidade cultural na pós-modernidade*, vincula como a quebra de um vínculo distintivo entre “dentro”/“fora” e “privado”/“público”. HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 45.

<sup>64</sup> BECKER, Karin, “Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication?”, in *Nordicom Review*, 2004. Vol. 25, no 1-2, pp. 152.

Consequentemente, inquirir uma cultura visual e, especificamente, contemporânea, implica a desconstrução sobre como se vê, bem como dos valores associados com diferentes formas visuais e a relação de poderes que estas mesmas formas estabelecem na sua construção, disseminação e, principalmente, na estruturação do conhecimento e do quotidiano<sup>65</sup>.

O impacto destes símbolos, mas também dos textos teóricos abordados anteriormente, relaciona-se intrinsecamente com a aceleração dos processos de transmissão de informação globais, onde os eventos de um local têm relação imediata em lugares e pessoas que se situam a larga distância<sup>66</sup>.

Assim se justifica que os "novos movimentos sociais", que emergiram durante os anos sessenta, se formassem e difundissem as suas ideias e intenções em poucos anos e internacionalmente, como poderemos apreciar ao dedicarmos a segunda parte da presente dissertação, especificamente, à Península Ibérica, onde *cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade – uma identidade para cada movimento*<sup>67</sup>.

Essencialmente, importa compreender o impacto da adopção e assimilação de símbolos cujos significados fazem parte de um movimento globalizado, onde os significantes exercem uma cada vez maior espectacularização da vida, e impõem uma implicação directa ou indirectamente na *performatividade* do corpo.

O corpo torna-se uma “celebração móvel”, absorvendo, quase antropofagicamente, variadíssimas formas pelas quais nos fazemos representar nos sistemas culturais. Nesta *performatividade* cultural, assumimos identidades diferentes em diferentes momentos, numa fragmentação da coerência do “eu”<sup>68</sup>.

Considerando as dinâmicas de poder e a directa repressão de todas as identidades não-normativas <sup>69</sup>, então as acções e os corpos encontram-se, invariavelmente, condicionados na sua performatividade. A propósito da globalização, Karen A. Cerulo

---

<sup>65</sup> Ibidem., pp. 151.

<sup>66</sup> HALL, Stuart, “Globalização” in *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 67-76.

<sup>67</sup> HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 45.

<sup>68</sup> HALL, Stuart, “Globalização” in *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 67-76.

<sup>69</sup> FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality - Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon Books, 1978, pp. 40-41.

argumenta que *In this way, NCTs<sup>70</sup> locate the self in new hybrid arenas of action; they mesh public and private, beckon new types of performances, and form new collective configurations<sup>71</sup>*

Deste modo, quando uma contra-cultura sobre as dinâmicas de poder inicia o seu processo, a mesma encontra-se a par do aparecimento de novas *performidades* para o corpo que, em conclusão, se apresenta, age e interage na intenção de expor as desigualdades impostas pela ortodoxia e, finalmente, combatê-las. Assim, o género e a sexualidade encontram novas formas de se expressar, utilizando novos símbolos e implementando novas *performances<sup>72</sup>* que, para além da importante vertente de actuação na vida e no quotidiano, se faz representar na arte<sup>73</sup>.

O corpo, torna-se então – algo que sempre foi, mas que não se entendia enquanto tal –

um vínculo que nos conecta com o mundo e define o modo como somos percebidos pelo Outro<sup>74</sup>.

Esse Outro que, com os efeitos da globalização, se a assemelha cada vez mais a nós, assimilando os “meus” significados e significantes culturais, compreende uma ideia de colectividade que McLuhan define, em 1964, com a expressão “aldeia global”<sup>75</sup>.

No entanto, apesar desta aparente unificação massiva da Humanidade, conectada através dos meios tecnológicos e de comunicação, onde as iniciativas colectivas são auto-reflexivas e concentradas na expressividade das acções de todos os que compõe este

---

<sup>70</sup> Sigla que designa *New Communication Technologies*.

<sup>71</sup> CERULO, Karen A., “Identity Construction: New Issues, New Directions”, in *Annu. Rev. Sociol.* 1997, 23:385–409, pp. 397

<sup>72</sup> BUTLER, Judith, “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion” in *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 121-140.

<sup>73</sup> Note-se a importante contribuição de Douglas Crimp para o debate das sexualidades não-normativas e a sua formulação em torno de “modelos”: *The most fundamental need gossip has served for queers is that of the construction - and reconstruction - of our identities. Most of us can remember the first time we heard someone called a queer, or a fag or a dyke, and - that someone not being ourselves - nevertheless responding, within, "So that's what I am." Because the name-calling is most often a derogation, our identifications are also self-derogations. We painstakingly emerge from these self-derogations through new identifications, a process that often depends on gossip among ourselves: "Really, he's gay? She's a dyke?" "Jodie's a dyke? Then maybe I'm fabulous, too." From this, we go on to deduce the role-model defense.* CRIMP, Douglas, “Right On, Girlfriend!”, in *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 13.

<sup>74</sup> Como parte integrante da importante discussão sobre o papel do corpo e a sua relação com o que lhe é exterior, compreendemos a necessidade de citar, ainda que brevemente, Merleau-Ponty na sua afirmação de *que it is necessary in the first place that my body should impose upon me one of the world; and the first necessity can be merely physical only in virtue of the fact that the second is metaphysical; in short, I am accessible to factual situations only if my nature is such that there are factual situations for me. In other words, I observe external objects with my body, I handle them, examine them, walk round them.* MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, London, Routledge Classics, 2002, pp. 104.

<sup>75</sup> Utilizada pela primeira vez, a terminologia “aldeia global” consta da obra de Marshall McLuhan, intitulada *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, de 1964.

espaço comum, a globalização possui, igualmente, *um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.*<sup>76</sup>

Neste sentido, as dinâmicas de poder destabilizam-se pela *desunificação* das posições de identificação e pela multiplicidade de identidades possíveis cuja regulamentação e correcção não consegue já controlar, pois não se trata da repressão de um único comportamento, mas de um colectivo pluralizado, actuante e globalmente massificado.

Se, contudo, as condições que estabeleciam a regulamentação do poder são alteradas pelas dinâmicas da globalização onde as novas identidades e os seus posicionamentos são válidos, de que forma se poderá ainda falar de identidades marginalizadas na contemporaneidade?

Ironicamente, como ocorreu generalizadamente nas teorias pós-modernistas dos diversos campos das Ciências Sociais, o empreendimento de uma luta contra a normatividade de determinados conceitos, apesar de provocar um significativo abalo à ortodoxia, esta última também é fortalecida. Considerando que a teoria pós-modernista, antes de tudo, propõe um valor para aquilo que é não-normativo – ou, no caso, para as identidades não-ortodoxas – na procura de elevar as mesmas até ao mesmo pedestal onde se encontra a dinâmica de poder, então, conclusivamente, confirma a irregular distribuição destas dinâmicas e, em vez de conseguir, na sua pretensão, a igualdade heterodoxa ao converter a norma ao nível das restantes formulações identitárias, confirma a superioridade de um estatuto sobre os restantes.

No entanto, as políticas de identidade pós-modernistas, cujas definições centrais de Robert G. Dunn e James D. Fearon<sup>77</sup> analisámos anteriormente, cumpriram o objectivo de expor a desigualdade e encontram meios de resistência contra a norma que se validaram globalmente no debate. Estes grupos de resistência anti-normativa, são aquilo que Manuel Castells designou enquanto *the resistance-based identity*<sup>78</sup>, tratando-se estes de colectivos *who feel they are pushed to the fringes of society in cultural, political, or*

---

<sup>76</sup> HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 87.

<sup>77</sup> DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998 e FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, Stanford University, California, 1999.

<sup>78</sup> CASTELLS, Manuel, “Globalisation and identity - A comparative perspective” in *Transfer: journal of contemporary culture*, N.º. 1, 2006, pp. 63.



*social terms react by constructing an identity that allows them to resist assimilation by the system that subordinates them*<sup>79</sup>.

Finalmente, falamos de margem no seio da globalização porque existe resistência a uma norma que, historicamente, entendeu a correcção de identidades que encontram numa contemporaneidade altamente beneficiada pelos meios de transmissão de informação e conhecimento, formas de expressão.

Deste modo, *O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo meio de representação - escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais.*<sup>80</sup> E, neste sentido, existe uma imanente influência não só da globalização sobre a identidade e a sua formação conforme analisámos, como da sua representação – e adicionaremos, apresentação – na arte.

Apesar da primordial vertente filosófica dos discursos previamente apresentados, encontramos nestes uma predominante influência na arte e na cultura contemporâneas, onde os meios de comunicação que se colocaram à disposição do Homem – que, simultaneamente, é espectador e produtor do espectáculo da vida irreal – se conformam enquanto simulacros e simulações *baudrillardianos*. E, se no próximo capítulo nos dedicaremos a analisar unicamente o modo como as políticas de identidade incidiram no domínio artístico, valerá a pena enumerar algumas propostas artísticas que, globalmente, pensaram a globalização a partir das suas valências e problemas.

Nomeadamente, citamos, a partir dos anos cinquenta<sup>81</sup>, diversos veios críticos para as dinâmicas de transmissão de informação e a cultura de excessos contemporânea. Seja na abordagem da democratização do gosto e os efeitos da publicidade (Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956) da serielidade dos objectos quotidianos (Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964) e

---

<sup>79</sup> CASTELLS, Manuel, “Globalisation and identity - A comparative perspective” in *Transfer: journal of contemporary culture*, N.º. 1, 2006, pp. 63.

<sup>80</sup> HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 70.

<sup>81</sup> Embora existam inúmeros exemplos anteriores que, irrevogavelmente, são referências importantes para a compreensão da cultura do século XX e cuja influência se distende até aos dias de hoje, optamos por não efetuar a citação da primeira metade do século, pois apenas pretendemos expor um debate gerado no seio dos discursos teóricos previamente abordados no contexto da globalização e, do qual poderemos fazer uma ligação para a análise da apresentação e representação da identidade na arte dos anos 90, em contexto ibérico.

da facilidade com que estes entram em desuso (Arman, *Artériosclérose*, 1961), estes conceitos espacializam-se (Claes Oldenburg, *The Store*, 1961) e reivindicam a vida e o corpo para o seu seio (Allan Kaprow, *Yard*, 1961) e sobre os mais diversos *mediums* que, para além dos tradicionais<sup>82</sup>, juntam-se a fotografia (Cindy Sherman, *Untitled #70*, 1980), o vídeo (Dieter Roth, *Solo Scenes – Solo Szenen*, 1997-98), a instalação (Wolf Vostell, *6 TV Dé-Coll/age*, 1963/1995), a *performance* (Mona Hatoum, *Pull*, 1995), e, entre outros, a *land art* (Hamish Fulton, *An Object Cannot Compete With An Experience*, 2001).

Conclusivamente, compreendemos no desenlace do debate desenvolvido que *a new art/life genre therefore came about, reflecting equally the artificial aspects of everyday life and the lifelike qualities of created art*<sup>83</sup>. Num contexto em que na vida actuam em resistência, as identidades encontrarão um campo prolífero de expressão na arte, onde é atribuído ao corpo o papel principal.

---

<sup>82</sup> Referimo-nos particularmente à pintura, à escultura e ao desenho.

<sup>83</sup> [ED. KELLEY, Jeff] KAPROW, Allan, *Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, London, 1993, pp. 195.

### I.3 Um corpo de identidades: género e sexualidade na arte

*La reelaboración del material de la experiencia en el acto de expresión no es un acontecimiento aislado confinado al artista y a una persona que de vez en cuando goza la obra. En la medida en que el arte ejercita su oficio, es también una reelaboración de la experiencia de la comunidad en la dirección de un mayor orden y unidad*<sup>84</sup>.

- John Dewey

Invocando as perspectivas teóricas abordadas anteriormente, que centralizam as questões da identidade nos âmbitos sociais, políticos e, inclusivamente, económicos da última metade do século XX, assim como a importância dos debates nos campos da cultura visual e da fenomenologia para a formação, representação e apresentação da identidade, entendemos a necessidade de abordar o modo como, também, a História da Arte se inflexionou sobre estas questões.

Poderíamos, efectivamente, revisitar a histografia da civilização humana e evocar inúmeras referências em que a identidade, para além da normativa ditada por cada época, coexistiu com núcleos de múltiplas identidades periféricas, as quais promoveram o questionamento sobre si mesma, no seio das práticas artísticas. No entanto, reconhecendo a impossibilidade de integrar na presente dissertação a totalidade dos discursos e obras artísticas que se centraram na questão da identidade a nível global, pretendemos, no presente capítulo, delinear uma linha discursiva que, conclusivamente, nos permitirá reconhecer pontos de tensão e continuidade com as perspectivas artísticas a examinar, nos anos noventa.

Simultaneamente, em 2017, dois importantes centros expositivos europeus intuíram a necessidade de revisitar a historiografia artística europeia, através exposições que partiam da análise das suas próprias colecções museológicas e apresentar obras cujas temáticas representacionais se encontram relacionadas com a identidade de género e a sexualidade.

A primeira exposição a citar, pela maior amplitude cronológica das obras de arte patentes na colecção revisitada, é *La mirada del outro. Escenarios para la diferencia*, exposta no Museu Nacional do Prado (Madrid), entre 14/06/2017 - 10/09/2017, e a

---

<sup>84</sup> DEWEY, John, *El Arte como Experiencia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2008, pp. 97.

segunda trata-se de *Queer British Art 1861–1967*<sup>85</sup>, organizada e exibida entre abril e outubro de 2017, pela Tate Gallery em Londres.

No primeiro caso, o Museu Nacional do Prado, recorrendo ao vasto acervo museológico, seleccionou 30 peças pertencentes à colecção permanente para figurar na exposição, estabelecendo um convite ao visitante para perspectivar *la compleja herencia cultural occidental y ahora se erigen como un exquisito testimonio de fórmulas afectivas diferentes, minoritarias y, a veces, silenciosas*<sup>86</sup>.

Estas “fórmulas afectivas diferentes”, referenciam precisamente aquilo que definimos enquanto identidades marginalizadas anteriormente, pela sua desconcordância normativa nos termos estabelecidos pelas dinâmicas de poder regentes do género e da sexualidade canónicos.

Assim, *La mirada del otro* irá compor um quadro associativo e apreciativo de como a representação de identidades não-normativas se vincula desde a criação de obras como *Orestes y Píldes o Grupo de San Ildefonso*<sup>87</sup> pertencente a um gosto tardo helenístico e romano que, desde a sua descoberta, significou-se no abraço dos *efebos* enquanto símbolo do amor (seja sexual ou fraterno), ou através da constante recorrência a temas mitológicos para a representação daquilo que, com as normativas canónicas estabelecidas, essencialmente, através no cristianismo, seria perseguido e excomungado.

Em contexto mitológico, encontramos elementos de uma incontornável referência para a gerência de um entendimento sobre a representação da diferença e do outro, nomeadamente uma escultura de Matteo Bonuccelli, intitulada *Hermafrodito dormido* (1652)<sup>88</sup>, cuja representação consiste na criação duma eximia ambiguidade entre os sexos normativos. Igualmente vários trabalhos pictóricos de Rubens configuram-se como centrais na exposição e, particularmente, no tratamento de temas mitológicos, onde obras

---

<sup>85</sup> A delimitação cronológica é definida, segundo a própria instituição museológica, in *1861 when the death penalty for sodomy was abolished and ends in 1967 with the partial decriminalisation of sex between men. Legal persecution affected many, yet for some, this was a time of liberation – of people finding themselves, identifying each other and building communities*. Tate, (2017). *Queer British Art 1861–1967 – Exhibition Guide* / Tate. [online] Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/queer-british-art-1861-1967> [Acedido a 23 Aug. 2018].

<sup>86</sup> SS.AA., *La mirada del otro – Escenarios para la diferencia* [online] | Museodelprado.es: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-mirada-del-otro-escenarios-para-la-diferencia>/<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-mirada-del-otro-escenarios-para-la-diferencia/e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcaf0e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcaf0> [Acedido a 20 Aug. 2018].

<sup>87</sup> Obra datada do Século XX a.C.

<sup>88</sup> Apesar do tema tratado por Matteo Bonuccelli datar do século XVII, inúmeros exemplos anteriores podem ser encontrados, nomeadamente, citamos a *Estátua de Hermafrodito* (200-300 d.C.), proveniente de Roma e actualmente pertencente ao acervo do Museu do Louvre (Paris).

como *O Rapto de Ganimedes* (1636 - 1638) e *Diana e Calisto* (c. 1635) recorrem à representação de orientações sexuais não normativas ou *Aquiles entre as filhas de Licomedes* (1630 - 1635) onde joga com a referência ao travestismo e à identidade de género<sup>89</sup>.

Embora tanto a obra escultórica de Bonuccelli como as pinturas de Rubens datem do século XVII, a sua fonte de estudo baseia-se de um texto cuja criação se situa por volta dos séculos 15 e 8 a.C. e que se trata de uma das principais fontes de inspiração iconográfica para as narrativas mitológicas, desde a sua difusão<sup>90</sup>. Assim, os temas trabalhados pelos supracitados artistas, não só se validam pelas fontes históricas em que se baseiam, como por todo um atlas iconográfico de referências artísticas posteriores que se repercutem desde a Antiguidade<sup>91</sup>.

Contudo, *La mirada del outro* não se constrói unicamente através de referentes mitológicos, mas expõe a margem e as perseguições de artistas que, reconhecidamente ou alegadamente, não se inscreviam no cânone identitário, nomeadamente Botticelli ou Caravaggio, acusados e perseguidos por acusações relacionadas com uma orientação sexual não-normativa.

Não obstante, o interesse pela diferença alcançava também as vertentes da vida quotidiana, como demonstram os dois retratos de *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda* (1590), de Juan Sánchez Cotán e *Maddalena Ventura* (1631) de José Ribera “*El Españolito*”. Ambos os retratos apresentam duas mulheres com hirsutismo, uma disfunção hormonal que produz, para além de outras condições, o crescimento abundante de pelo facial associado ao corpo masculino e que, pela transgressão deste significante ao sexo feminino, colocaria estas identidades num posicionamento ambíguo dentro das dinâmicas normativas.

Para além de outros importantes exemplos artísticos expostos no Museu Nacional do Prado durante o verão de 2017, um interesse no reconhecimento de identidades periféricas no seio das representações iconográficas que incorre desde a Antiguidade e,

---

<sup>89</sup> Embora o reconhecimento de identidade de género não fosse possível realizar no séc. XVII, podemos entender hoje que a recorrência a estes temas pressupunha a existência de um reconhecimento destes temas no âmbito social, ainda que para a representatividade destas questões no paradigma artístico, se propusesse a existência de uma fonte anterior, mitológica e fantasiosa que validasse a exposição destas questões artisticamente.

<sup>90</sup> Referimo-nos, particularmente, à colectânea de contos mitológicos de Ovídio, intitulada *Metamorfoses*, cuja datação se atribui entre 15 e 8 a.C.

<sup>91</sup> A título exemplificativo, citamos as representações de Aquiles entre as filhas de Lincomedes num dos mosaicos da *vila romana de La Olmeda* (Espanha, séc. IV-V d.C.), ou relevo romano representante do *Rapto de Ganimedes* (séc. I), conservado em Firenze.

perante as estabelecidas dinâmicas de poder, encontram formas de expressão ao longo dos séculos e cuja revisitação se torna essencial no sentido de compreender a existência de um legado histórico para a representação e apresentação da identidade e, particularmente do carácter heterodoxo da mesma.

Igualmente, sendo que a exposição mencionada alberga em grande medida um acervo constituído por obras de artistas espanhóis, tal exibição revela-se como uma importante herança para os temas que pretendemos debater nos anos noventa, em contexto ibérico.

O caso de *Queer British Art 1861–1967*<sup>92</sup> trata-se, não obstante, de uma celebração à diversidade. A exposição britânica, patente na Tate Gallery de Londres, centrou-se essencialmente sobre as comunidades artísticas e as obras provenientes desses núcleos que nestes anos, paulatinamente, observaram e viveram algumas das mais importantes alterações nas regulamentações sociais ligadas à identidade de género e à sexualidade.

Estes câmbios sociais e, essencialmente, políticos que ocorrem no século XIX são particularmente explícitos no trabalho desta exposição que encontrará nas mutações sociais, que a arte acompanha, alterações paradigmáticas para a expressão identitária onde, *the diversity of queer British art is celebrated as never before*<sup>93</sup>.

Esta diversidade, que expõe aquilo que entendemos como as identidades marginalizadas, mais ou menos explícita nas obras apresentadas, vincula um quadro cognitivo cambiante e que é, *per se*, particular da modernidade emergente nestes anos.

Similar em intenção, *Queer British Art 1861–1967*, apesar do seu delineado espectro cronológico, cumpre igualmente o objectivo de *La mirada del outro. Escenarios para la diferencia* em encontrar no passado uma basilar validação histórica dos discursos artísticos centralizados nas temáticas de identidade e género.

Num movimento paralelo ao que os movimentos feministas realizaram a partir dos anos 60, no resgate das produções artísticas femininas e feministas e de iconologias consideradas periféricas perante as dinâmicas de poder normatizadas no contexto de

---

<sup>92</sup> A delimitação cronológica é definida, segundo a própria instituição museológica, *in 1861 when the death penalty for sodomy was abolished and ends in 1967 with the partial decriminalisation of sex between men. Legal persecution affected many, yet for some, this was a time of liberation – of people finding themselves, identifying each other and building communities.* Tate, (2017). *Queer British Art 1861–1967 – Exhibition Guide* / Tate. [online] Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/queer-british-art-1861-1967> [Acedido a 23 Aug. 2018].

<sup>93</sup> Tate, (2017). *Queer British Art 1861–1967 – Exhibition Guide* / Tate. [online] Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/queer-british-art-1861-1967> [Acedido a 23 Aug. 2018].

produção, as exposições realizadas em 2017 permitem uma importante revisitação do passado, sem contudo, entrar nos âmbitos conceptuais e cronológicos da arte contemporânea, as mesmas constroem um leque de referências cuja influência deste passado, até agora pouco conhecido e, inclusivamente, omitido, se repercute invariavelmente nas produções artísticas centralizadas nos temas das identidades – no seu plural devidamente abrangente – da arte que se conceberá posteriormente.

No entanto, ambas as exposições, das quais não pretendemos retirar qualquer valência neste importante processo – quase arqueológico – de recuo ao passado, constroem sobretudo um catálogo de referências que pretende uma válida integração das obras de arte apresentadas numa nova perspectiva discursiva que, em alguns momentos, se inclina perigosamente para uma psicologização da arte.

Particularmente denotado em *La mirada del outro*, compreendemos algumas escolhas expositivas onde as obras integradas não apresentam qualquer vínculo temático com a exposição apresentada. Se em *David vencedor de Goliath* (c. 1600) de Caravaggio não existe qualquer referência a um entendimento da obra enquanto representante de uma temática associativa a uma ou mais identidades marginalizadas, mas apenas se encontra patente na exposição na lembrança da acusação de sodomia apresentada contra o artista, também no realismo de *El Cid* (1879) de Rosa Bonheur, não podemos ver na eximia representação de um leão a homossexualidade da artista que o retratou.

No entanto, ambas as exposições se tratam de importantes exercícios para o redesenhar dos enquadramentos iconográficos de temas incomuns na periferização destas temáticas na História da Arte.

Assim, e compreendendo os riscos que incorrem da revisitação historiográfica da arte, entendemos a necessidade de também nós nos debruçarmos sobre o passado, particularmente sobre o final do século XIX, onde *La mirada del outro. Escenarios para la diferencia* termina, e alongarmos ao decorrer do século XX, num breve relato de ocorrências e acontecimentos no âmbito artístico internacional, de maneira a compreendermos o predominante avanço ocorrido nestes séculos, na arte e na crítica – particularmente ocidentais –, perante representação e apresentação das identidades marginalizadas na arte contemporânea e que, igualmente, culminou na necessidade de que, em 2017, se realizassem duas importantes exposições que revisitam a História da Arte e os seus temas.

Neste entendimento de recuo ao século XIX para compreender a contemporaneidade, consideramos imprescindível mencionar *O Pintor da Vida Moderna*

de Charles Baudelaire<sup>94</sup> e a vertente vanguardista desta obra literária que revela um proeminente interesse para o estudo da identidade na arte, bem como a arte desenvolvida a partir do século XIX, na descrição estabelecida daquilo que deve ser um pintor da vida moderna, onde, para o autor, o artista deverá encontrar-se com o seu próprio tempo, compreendendo-o e usufruindo das suas particularidades para que assim possa representá-lo<sup>95</sup>.

No seguimento das intenções *baudelairianas* e da entrada na modernidade, a análise de T.J. Clark, *Olympia's Choice*<sup>96</sup> sobre *Olympia* (1863) de Édouard Manet<sup>97</sup>, revela o modo como a questão da identidade foi proeminente para a concepção da modernidade. Sobre a controvérsia que havia gerado no momento da apresentação e subsequente crítica da obra pictórica, este ensaio que se inicia com uma memória descritiva da imagem sobre a prostituição no século XIX, compreende a importância de *Olympia* na temática retratada, *by a shifting, inconsequential circuit of signs-all of them apparently clues to its subject's identity, sexual and social (...). This peculiar freedom with the usual forms of representation was later held to be the essence of Olympia*<sup>98</sup>.

A representação, construída sobre uma profusão de signos que resultam formalmente numa composição de contrastes dialéticos, são simultaneamente significantes visuais cuja utilização permite a sua associação a significados que, pela sua

---

<sup>94</sup> Charles Baudelaire foi um influente poeta, crítico e ensaísta do século XIX, do qual destacamos a sua obra *O pintor da vida moderna*, primeiramente publicada em 1863 – coincidentemente no mesmo ano em que Manet apresenta *Le Déjeuner sur l'herbe*, a declarada obra plástica inaugural do modernismo, no *Salon des Refusés* – pelas suas importantes declarações e relatos sobre o modo com a pintura e artistas deveriam actuar perante a sua contemporaneidade.

As consequências deste pequeno ensaio de Baudelaire no plano conceptual da realização artística, denotaram-se ao longo do século no seio das artes plásticas, proporcionando algumas das mais relevantes alterações paradigmáticas perante o fazer artístico do passado, marcando igualmente a entrada na modernidade.

<sup>95</sup> Adicionalmente, consideramos relevante pensar, no contexto da presente dissertação, a influência do pensamento *baudelairiano* para o entendimento da Modernidade e da sua representação. Se, para Baudelaire, a representação apenas atingirá a sua verdadeira valência estética, quando é realizada sobre o enquadramento em que é criada, esta obra constitui-se como um apelo aos artistas para que olhem para a Modernidade – sem descurar das lições do passado – equivalendo a um olhar de procura por este Belo transitório que caracteriza cada época. Estabelecendo-se uma estetização do quotidiano, ou seja, a capacidade de, nas mais simples formulações do mundo que nos rodeia, encontrar motivos de valor estético que devem ser aplicados na obra de arte, não a tornando vulgar, mas engradecendo-a pelo seu carácter de circunstancial. Estas questões, apresentam uma formulação conceitual que ecoarão na contemporaneidade e na incisão das temáticas que algumas vertentes das artes plásticas irão abordar.

<sup>96</sup> CLARK, T. J., “Olympia's Choice” in *The Painting of Modern Life – Paris in the art of Manet and his followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1999.

<sup>97</sup> Este nu feminino que transgride a barreira entre o eterno divino e a vida efémera, tratando-se de um trabalho que, pela sua composição, recorda os ensinamentos de um passado aprendido, permite-nos igualmente denotar uma transitoriedade da temática pelo desvelar da aura divina que caracteriza, comumente, as representações do nu legadas a figuras mitológicas e lendárias de antigas crenças alheias àquela actualidade e vinculando na obra a transitoriedade daquela época.

<sup>98</sup> *Ibidem*, pp. 79.



colocação conjunta, simbolizam que *Olympia* é, desde o seu nome até à flor que se prende nos seus cabelos, uma prostituta do século XIX. Conclusivamente, o choque provocado por *Olympia* relaciona-se com a identidade representada e exposta, sobre a tela<sup>99</sup>.

Contudo, como ser informado das problemáticas que incorrem da sua própria época, T.J. Clark encontra nos anos 90 a identidade em *Olympia* pois, esta última, perpetuou-se como uma questão do seu tempo. Como analisado nas perspectivas teóricas previamente mencionadas no contexto dos discursos pós-modernos, foi principalmente nas últimas décadas do século XX que se acresceu um sentido de importância ao reconhecimento da identidade como algo vinculativo e, essencialmente, não estático, com diferentes contornos e nuances que constituem a identidade e sustentam a sua posição numa normatividade entre repressão e poder.

Desta forma, existe um poder na revisão histórica da arte segundo as novas perspectivas discursivas da identidade de género e esse trata-se da acusação da repressão que, na sua existência social, marcou uma imposição sobre as obras de arte, pois embora não fosse impeditiva, a representação de géneros e sexualidades não-normativos no seio artístico, os mesmos, como poderemos compreender nas exposições de 2017, restringir-se-iam maioritariamente a temáticas basilarmente centradas em mitos cujas fontes literárias suportavam a escolha da representação.

Assim como a nudez do *Nascimento de Vénus* de Cabanel, exposta apenas dois anos antes no *Salon* de 1863 – coincidentemente no mesmo ano do qual data *Olympia* – foi recepcionada com apreço e admiração – embora a sensualização daquele nu feminino se represente com uma maior intensidade que aquele que encontramos na obra de Manet –, ao este último *desmistificar* a nudez, ao trazê-la à terra e ao humano, em oposição ao divino, criou uma obra cuja intenção sexualizada do corpo se sobrepõe à do seu antecessor<sup>100</sup>.

Porém, certamente a análise mais interessante a realizar será o modo como esta repressão ocultou da crítica interessantes perspectivas que poderiam compreender a importância da representação de temas periféricos na produção teórica da arte.

Nos termos de Michel Foucault, *What sustains our eagerness to speak of sex in terms of repression is doubtless this opportunity to speak out against the powers that be,*

---

<sup>99</sup> Essencialmente, pela sua pertença marginalizada na sociedade da época, *The courtesan was supposed not to belong at all to the world of class and money; she floated above or below it, playing with its categories, untouched by its everyday needs*. CLARK, T. J., “Olympia’s Choice” in *The Painting of Modern Life – Paris in the art of Manet and his followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1999, pp. 87.

<sup>100</sup> CONSULTAR: RUBIN, James H. *Impressionism*. London, Phaidon Press Limited, 1999.

*to utter truths and promise bliss, to link together enlightenment, liberation, and manifold pleasures; to pronounce a discourse that combines the fervor of knowledge, the determination to change the laws, and the longing for the garden of earthly delights.*

*This is perhaps what also explains the market value attributed not only to what is said about sexual repression, but also to the mere fact of lending an ear to those who would eliminate the effects of repression*<sup>101</sup>.

Acrescentaríamos a este discurso que, estes termos de repressão do sexo – ou, indubitavelmente, do género – tem expressão na sua representação e apresentação, e na acusação da correcção normativa – ou seja, na noção da dinâmica de poder estabelecida e conservada ao longo dos séculos e a sua condenação –, é potenciada a abertura ao debate destes temas através da crítica da arte afetando, invariavelmente, a produção artística que se seguirá, onde a acusação da repressão será, também, a procura da liberdade de expressão de uma heterogenia de identidades periféricas.

Em termos artísticos, *Olympia* quebrou barreiras e paradigmas artísticos, estilizando normativas do passado e fazendo brotar deste a modernidade. As temáticas permitiram distender-se perante os núcleos pouco flexíveis da representatividade, admitindo a inclusão de matérias cujos referentes se definiam na periferia da sociedade.

Este cambio nos códigos de representação serão particularmente explícitos no século XX, onde as alterações proporcionadas pelos âmbitos sociais e políticos reverberarão uma modificação vinculativa na forma de representar e na escolha do objecto de representação, como analisaremos mais adiante<sup>102</sup>.

No entanto, e apesar de *Olympia* ser uma posição marcante das novas formas de representar, ainda para o século XIX *the body in Western painting and sculpture traditionally assumed one of two roles: it either stood for an idealized mythical, biblical or historical figure, such as Venus, Eve or Lord Nelson, or it was presented as the likeness of a contemporary person of importance – a general, a rich merchant, or an earl's daughter, for instance. But even in the latter case, the artist would be required to paint*

---

<sup>101</sup> FOUCALT, Michel, *The History of Sexuality - Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon Books, 1978, pp. 7.

<sup>102</sup> Se, no século XIX, se inicia a retirada do cerne artístico a uma burguesia e nobreza para um quotidiano que se afasta cada vez mais destas estruturas sociais e dos seus códigos, para juntar-se à vida e fazer parte desta, é assinalável o crescimento de um interesse pelo incomum, onde obras como os retratos dos enfermos de Gericault ou o realismo sexual e erótico de Courbet, são continuadas e aprofundadas pela propagação de espectáculos de aberrações<sup>102</sup> por toda a Europa, bem como pela criação do *Le Jardin Zoologique d'Acclimatation*<sup>102</sup> em Paris ou pelos estudos realizados no Hospital de *Pitié-Salpêtrière*, reconhecido pela crença que os sintomas provenientes das doenças mentais podem ser documentados através da fotografia, num seguimento da intenção das antropometrias de Bertillon.

*the client's likeness with a sympathetic eye, perhaps playing down or even obliterating faults and blemishes. The history of the body's representation in art, then, has been more occupied with expectations or aspirations than with veracity*<sup>103</sup>.

No entanto, o século XX, mais do que uma rejeição dos seus antecessores, encontrou a sua originalidade a partir de um ponto zero que não dissolve o passado, mas que faz dele nascer a sua forma de produção artística<sup>104</sup>. No século em que a globalização propicia um movimento sem retorno na aproximação do espaço-tempo, novas relações de percepção do mundo estabelecem-se *em eventos tão diferentes quanto a teoria da relatividade de Einstein, as pinturas cubistas de Picasso e Braque, os trabalhos dos surrealistas e dos dadaístas, os experimentos com o tempo e a narrativa nos romances de Marcel Proust e James Joyce e o uso de técnicas de montagem nos primeiros filmes de Vertov e Eisenstein*.<sup>105</sup>

Numa época de questionamento dos valores institucionais de um iluminismo falhado, o anti-arte dadaísta, nascido no *Cabaret Voltaire*<sup>106</sup> nas primeiras décadas do século XX, fundirá diversas formas artísticas no propósito de conferir à arte um desígnio maior que unicamente a sua apreciação estética, ao imputar-lhe a capacidade de activismo.

A crítica fomentada no seio artístico e a sua capacidade de agir sobre a vida propõe formas artísticas que, precisamente, debatem os temas de um contexto vivencial, afastando a arte do mesmo plano de superioridade estética<sup>107</sup> que Greenberg defendeu para aquilo que considerava como a verdadeira arte a partir do final dos anos 30<sup>108</sup>.

---

<sup>103</sup> O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames and Hudson, 2009, pp. 17.

<sup>104</sup> Para um estudo aprofundado sobre o tema, consultar: KRAUSS, Rosalind E., "The Originality of the Avant Garde" in *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986.

<sup>105</sup> HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006, pp. 70/71.

<sup>106</sup> Inaugurado em Zurique, a 2 de Fevereiro de 1916, este espaço artístico tornou-se o ponto de consagração e difusão do movimento *Dada*. Fundado por Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, e Sophie Tauber-Arp e Jean Arp, o *Cabaret* tornou-se um sinónimo de obra de arte total, onde o seu manifesto literário, a decoração do espaço ou as *performances* executadas, pertenciam ao acto artístico.

<sup>107</sup> *The rejection of Modernism as the aesthetic expression of history-as-progress instigated na attack on traditional hierarchical structures, and painting in particular endured a battering. The médium has re-emerged not as na expression of historical import, but as na articulation of the plurality of human experience*. O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames and Hudson, 2009, pp. 19.

<sup>108</sup> Crítico de arte norte-americano cuja teoria formalizou, culminarmente, o cânone modernista sobre o conceito basilar da forma. O formalismo *greenbergiano*, na sua essencial formulação, afirma-se a partir da exclusão de toda a produção artística que não se concentra sobre a particular especificidade de cada campo artístico, e portanto, estabelece-se como autónomo da influência das restantes artes e de qualquer, aparente, relação politizada.

Contudo, serão precisamente nos anos das grandes movimentações sociais em contexto internacional, vinculados a partir dos anos 60 e nascentes dos debates políticos proporcionados, em grande medida, pelo decrescer dos poderes ditatoriais, que as questões da marginalização se incorporarão com maior preponderância e que, artisticamente, encontraremos trabalhos como os de Piero Manzoni, debatendo aquilo que separa a identidade do espectador, da identidade da obra, é o gesto artístico (Piero Manzoni, *Base Mágica*, 1961; *Sculture Viventi*, 1961); Ou o repensar de conceitos que a história incorporou sobre a identidade (Yves Klein, *Anthropometries*, 1960, mais que uma fotografia, o registo de uma identidade efetuado pelo decalque do corpo sobre a tela); Contudo, e essencialmente, poderemos falar nestes anos da criação de obras que devem ser vividas, proporcionando experiências e deixando ecos da ocorrência sobre o corpo, numa imersão total do ser na arte que, pela acção, prescreve um conceito a ser assimilado pelo espectador (Arman, *Le Plein*, 1960).

Estas concepções artísticas originárias duma contracultura gerada em oposição às perspectivas ortodoxas do modernismo, foram acompanhadas por um importante discurso teórico. O debate pós-moderno na arte – cuja definição de Jean-François Lyotard mencionámos anteriormente – entende a desconstrução do discurso artístico moderno, permitindo a integração e validação de premissas heterodoxas e não-elitistas que, finalmente, redefinem o campo artístico ao retirar o poder à ortodoxia.<sup>109</sup>

Conclusivamente, e conforme exposto por Robert Dunn, o pós-modernismo traz uma nova forma de pensamento para a arte, para a identidade e, essencialmente, para a relação entre ambos: *What enables a distinction between the modern and postmodern experiences in this context, however, is the extensive commodification that has more recently occurred in the realm of culture. What is most distinctive of the postmodern condition is the fragmentation inherent in mass culture and the shift to new technologies of entertainment and information based specifically on electronic as opposed to mechanical media of reproduction and transmission. The locus of fragmentation has thus dramatically shifted to the market-based semiotic operations driving the widespread*

---

<sup>109</sup> Citamos, para além do importante contributo de Lyotard para o abalo da ortodoxia enquanto “verdade única” e a atribuição de um maior peso para a baixa cultura e para o *kitch* no entendimento dos domínios culturais e artísticos, as contribuições de Michel Foucault para a definição das heterotopias, a heterogeneidade de Gianni Vattimo, as perspectivas relacionais entre os signos e a realidade de Jean Baudrillard e Jacques Rancière, o potencial subversivo do desejo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a recuperação do conceito *batalliano* de *formless* por Rosalind Krauss e Yve-Alan Bois e ainda as propostas de resistência e reacção para o pós-modernismo de Hal Foster.

*commercialization of culture and information made possible by new modes of electronic technology.*

*Thus, on one level, postmodernity is an intensified continuation of the proliferation of sensory stimuli accompanying modernity, and postmodernism could be correspondingly seen as merely a changed consciousness of the multitude of divergent objects and experiences of modern life and its articulation in new discourses and epistemologie<sup>110</sup>.*

Perante as evoluções teóricas que marcaram as últimas décadas do século XX, artisticamente e em contexto internacional, deparamo-nos com uma década prolífera no sentido da tematização da identidade na arte e, particularmente no sentido de desvirtualizar as dinâmicas de poder estabelecidas, politizando a arte com os debates que ocorrem na esfera vivencial, permitindo aos artistas encontrar veículos de discussão na prática contemporânea sobre a vida. Assim, *questionando o establishment da sua época, os artistas procuraram reformular e discutir valores considerados imutáveis (como a família, a religião, ou a conduta sexual), de forma a encontrar novas respostas para o seu tempo<sup>111</sup>.*

A potencialidade documental da fotografia será de particular relevância para o presente estudo e, valerá a pena assinalar a importância histórica da mesma pelo trabalho de artistas como Diane Arbus que, pelo seu registo imagético da quotidiana Nova-Iorque dos anos sessenta colocou, de par em par, identidades cuja sociedade não igualava. E, se a fotografia foi um *medium* preferencial pela sua capacidade documental para retratar as diversas camadas da estrutura social, inclusivamente daquilo que é diferença e a exclusão, também nas artes plásticas encontramos focos de basilar importância no debate da marginalização de identidades no decorrer do século.

Neste discurso anti-normativo, uma das mais vinculativas propostas que podemos citar é a de Monica Sjoo, na obra *God Giving Birth*, de 1968. Esta obra pictórica retrata um Deus que cria o Universo através do nascimento, humanizando a figura divina que, para além de possuir um corpo, esse é feminino e dá à luz a Humanidade nos mesmos termos em que uma mulher traz ao mundo o seu filho.

---

<sup>110</sup> DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp 88.

<sup>111</sup> SILVA, Mafalda Marcos, *O Corpo é o Zero - Experimentalismo e Participação. Os anos 90 na Arte Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: FCSH-UNL, 2015, pp. 26.

A androgenia deste Deus, entre homem, mulher e divino, coincide com as explorações do corpo enquanto ambiguidade que artistas como Adrian Piper se encontram a desenvolver nos mesmos anos. Na sua série *Mystic Being* – iniciada em 1973 – Piper produz a sua crítica às dinâmicas de poder estabelecidas, ao entender o seu corpo feminino, de descendência africana e marginalizado, e fazendo-se representar no pináculo da normatividade caucasiana e masculina.

Em resumo, *The efforts of the 1960's and 1970's – when artists sought to establish the political parameters of the artwork, to adapt the social marginality of modernist avant-garde practice into a means of voicing the experience of cultural marginality or of giving a voice to those who are, for various reasons, excluded from mainstream cultural experience*<sup>112</sup>.

As perspectivas pós-modernistas de uma dialética inclusivista permitiram, a revisão crítica de um passado histórico marcado pela normatividade e ortodoxia de exclusividade americana e europeia, masculina, heterossexual e branca, como a promoção e a validação de obras de arte que se constroem sobre identidades marginais daqueles firmados espectros historicistas<sup>113</sup>.

Na exposição crítica deste passado histórico, a partir dos anos 80 e na transição para a década seguinte, artistas exploram estes discursos revisitativos. Nomeadamente, as Guerrilla Girls constroem obras como *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (1989), de forma a demonstrar as disparidades de género existentes no meio artístico, onde a percentagem de nus femininos em colecções de peso como a do Met Museum, se sobrepõe em grande valor à presença de artistas femininas no acervo, evidenciando que o corpo feminino tem maior presença na arte que o seu génio.

E se as Guerrilla Girls expõem a sexualização da mulher através da crítica, Annie Sprinkle executa a mesma distensão das dinâmicas de poder nas artes através da exibição. Na sua *performance Post-Porn Modernist* (1989-96) exhibe as suas partes íntimas ao espectador procurando desmistificar ao mesmo e, conclusivamente, também à sociedade, o órgão sexual feminino. O retirar do poder sensual ou sexualizado desta *performance* marca a essencialidade e a presencialidade do corpo feminino, num gesto de registo tão naturalista como aquele que Courbet consebera na sua obra *A Criação do Mundo*<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> ARCHER, Michael, *Art since 1960*, London, Thames and Hudson world of art, 2015, pp. 244.

<sup>113</sup> Referimo-nos, particularmente, à teoria previamente abordada de Clement Greenberg.

<sup>114</sup> ARCHER, Michael, *Art since 1960*, London, Thames and Hudson world of art, 2015, pp. 184.

Executando igualmente uma reflexão crítica sobre os papéis de identidade de género e sexualidade na arte, em *Portrait (Futago)* (1988-90), Yasumasa Morimura representar-se-á como a obra já debatida, *Olympia*, explorando a androgenia do seu corpo e distorcendo a dinâmica dualista entre masculino/feminino, marcando uma sensualidade para esta figura - que é ele mesmo, mas também outro - que foge à normativa.

A chegada aos anos 90, marcada por estes questionamentos sobre a representação e apresentação do corpo no debate das políticas de identidade e aliada aos novos *mediums* da globalização, constituir-se-á como uma das mais interessantes épocas de estudo da arte contemporânea, onde a popularidade da *installation art*, a maturação do vídeo, a transformação das estratégias da arte pública – e, diga-se, do próprio público – e a continuada relevância de trabalhos artísticos que se nuclearizam especificamente em temas e problemas sociais como a opressão, o racismo e a sexualidade, podem ser encontrados em grande parte e nas mais variadas exposições de arte contemporânea<sup>115</sup>.

Igualmente, na última década do século XX, o aumento do conhecimento sobre diferentes focos artísticos fora dos centros euro-americanos, e a possibilidade de deslocação dos mesmos, conjuntamente com um maior preenchimento dos calendários expositivos onde se poderiam presenciar uma multiplicidade de pontos de vista, contextos culturais, prioridades, materiais e *mediums* pela rede de galerias e leiloeiras que se formam internacionalmente bem como a criação de numerosos museus e museus-satélite ligados no objectivo da exibição da arte contemporânea, potenciaram a transferência de informação e conhecimentos que marcam predominantemente a arte gerada a partir dos anos noventa<sup>116</sup>.

Estas trocas e particularidades do final do século passado e as transformações no que respeita à apresentação e representação das identidades marginalizadas na arte confronta-nos, no início da década de noventa, com imagens como a criada por Jenny Saville, com *Matrix* (1999), na apresentação de um corpo onde genitais e um peito feminino se encontram presentes num corpo cujo rosto é, inegavelmente, masculino<sup>117</sup>. Esta figura não-binária, representada pelo excesso – da posição explícita, das pinceladas, do objecto, etc. – joga com o título do filme estreado no mesmo ano, cuja premissa

---

<sup>115</sup> ARCHER, Michael, “Ideology, Identity and Difference” in *Art since 1960*, London, Thames and Hudson world of art, 2015, pp. 109-141.

<sup>116</sup> CONSULTAR: ARCHER, Michael, “Globalization and the Post-Medium Condition”, in *Art since 1960*, London, Thames and Hudson world of art, 2015, pp. 213-246.

<sup>117</sup> O modelo para esta obra trata-se de Del LaGrace Volcano, intersexual, fotógrafo e activista em debates centrados na sexualidade e género.

entende que a verdade se esconde oculta dos nossos olhos, num *matrix* de normas que condicionam a realidade<sup>118</sup>.

A realidade não-normativa é também o foco da apresentação do corpo na obra de Catherine Opie, intitulada *Domestic series* (1998), onde a artista irá fotografar casais homossexuais, na individualidade dos seus corpos e das suas casas, expressando a sua identidade assumindo, contudo, pela formalidade da pose retratada.

Nesta exploração da identidade e, particularmente da identidade do outro, Nikki S. Lee em obras como *The Seniors Project* (1999) e *The Hip Hip Project* (2001), entre os finais do século XX e os primeiros anos do século XXI, inquire sobre a vertente sociológica das suas obras – a integração em diversos grupos étnicos ou etários diferentes do seu – permitindo-lhe distender a sua própria identidade, absorvendo referentes exteriores que expressa no seu corpo.

Compreendendo um legado que ainda chegará ao século XXI, citamos igualmente os trabalhos artísticos de Pushmala N. e Clare Arni, como *The Ethnographic Series* (2000-2004), nas suas séries etnográficas, debatem *this capacity of photography to fictionalize (...) a central political issue, particularly in relation to cultural and ethnic typology*<sup>119</sup>.

Para terminar, e porque não poderíamos deixar de mencionar o profundo impacto da SIDA no campo artístico, a última década do século XX é marcada por um activismo artístico no sentido de gerar uma maior consciencialização sobre o tema. Socialmente, *the AIDS crisis brought us face to face with the consequences of both our separatism and our liberalism. And it is in this new political conjuncture that the word queer has been reclaimed to designate new political identities*<sup>120</sup>.

No seio de diversas figuras proeminentes no núcleo artístico que, nos anos noventa, traziam a debate temas relativos ao racismo, sexualidade e homofobia, assim como a própria censura destes discursos, citamos o importante trabalho de Robert Mapplethorne.

Inúmeros focos de diálogo artístico poderiam ser ainda citados no sentido de compreender a influência dos debates sobre a heterogenia da identidade – e, essencialmente, a sua presença na arte –, contudo, aspiramos que a referenciação das

---

<sup>118</sup> Esta obra, na demonstração da irrealidade do binómio normativo estabelecido, espelha o mesmo significado que o supracitado filme traduz com diálogos como: *What is real? How do you define 'real'? If you're talking about what you can feel, what you can smell, what you can taste and see, then 'real' is simply electrical signals interpreted by your brain. Matrix. DVD. Dirigido por The Wachowski Brothers. 1999; Burbank, CA : Warner Home Video, ©1999.*

<sup>119</sup> O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames and Hudson, 2009, pp. 34.

<sup>120</sup> CRIMP, Douglas, "Right On, Girlfriend!", in *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 14.



obras mencionadas possibilite a criação de um quadro geral para aquilo que foram os basilares debates gerados em contexto internacional. Estes exemplos, selecionados de uma multitude de possibilidades, a par dos termos e meios da globalização debatidos e dos discursos teóricos analisados nos capítulos anteriores, propiciarão em Espanha e em Portugal, também, a propagação dos debates sobre a identidade e sobre a sua representação e apresentação na arte contemporânea, cujas consequências poderemos analisar desde alguns dos trabalhos e discursos artísticos que começam a ser apresentados já nos anos sessenta.

## PARTE II

### METAMORFOSE E METÁFORA:

### OS ANOS 90, GÉNERO, IDENTIDADE E ARTE NA

### PENÍNSULA IBÉRICA

#### II.1 De Zero a Noventa: Experimentalismo e afirmação desde a *Alternativa Zero* até *Baggage for the year 2000. Faster, Faster.*

*Sin haber llegado del todo a la modernidad nos convertimos en un país posmoderno*<sup>121</sup>.

- Molina Muñoz

Entender o surgimento das questões e temas relacionados com a identidade a nível de um contexto especificamente ibérico e artístico, e flexivelmente balizado na década de noventa, compreende um entendimento sobre os antecedentes e particularidades que caracterizam a produção artística desenvolvida no interior e exterior destes espectros.

Tendo citado anteriormente alguns aspectos e obras vinculativas a um trabalho crítico no campo da identidade e a sua tematização na arte, será necessário compreender o modo como o aparecimento destas questões e a sua abordagem são desenvolvidas em contextos caracterizados por particularidades próprias e de que modo estes jogam na aproximação e distanciamento com as suas congéneres internacionais. Deste modo, o presente capítulo dedica-se à introdução das particularidades contextuais que propiciaram e tornaram possível o desenvolvimento discursivo sobre a identidade que, nas suas diferenças, valida novas formas de entendimento sobre a temática.

Ainda que a análise destas práticas e discursos artísticos entenda uma análise paralelizada das ocorrências que tiveram lugar em Espanha e Portugal, para a introdução desde discursos, escolhemos começar pelo *zero*, aquele que *permitiria escrever o futuro “numa folha em branco”*<sup>122</sup> no pós-25 de Abril português. E, ainda que começar pelo zero não implique principiar-se a presente análise pelo início – pense-se nas infinitas possibilidades que antecedem o “zero” – encontramos na exposição denominada

---

<sup>121</sup> MUÑOZ, Molina, *Todo lo que era sólido*, Barcelona: Seix Barral, 2013, pp. 117.

<sup>122</sup> NOGUEIRA, Isabel, *Artes plásticas e crítica de arte em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 213.

*Alternativa Zero. Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea* um projecto de recomeço cujo tono programático será particularmente influente até ao final do século XX, e mais além deste<sup>123</sup>.

Num período em que a modernidade em Portugal, liberta de censura, se envolve nas interrogações e revisões das propostas estéticas, as abordagens temáticas possibilitam-se na união – se é que alguma vez existiu um afastamento conclusivo – à vida<sup>124</sup>.

Se no início dos anos 70 presenciamos uma maturação das pesquisas e das intervenções artísticas na arte portuguesa, que se deparavam perante o entusiasmante cenário da produção criativa internacional e os seus novos códigos expressivos<sup>125</sup>, é depois da revolução de Abril, que poderemos referenciar a expansão das movimentações artísticas e intelectuais, potenciados pela recente liberdade adquirida, bem como por uma vontade colectiva de progresso<sup>126</sup>.

Esta intenção de colectividade, potenciou importantes parcerias que catalisaram as práticas artistas ao contexto do pós-revolução, nomeadamente, e a título de exemplo,

---

<sup>123</sup> Note-se que em 1997, 20 anos depois da exposição original, a Fundação Serralves organizava *Perspectiva: Alternativa Zero, Vinte Anos Depois...* e dez anos depois desta, tem lugar na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva o colóquio *Alternativa Zero - Tendências Polémicas da Arte Contemporânea Portuguesa - 30 anos depois*.

<sup>124</sup> Note-se o surgimento de algumas exposições artísticas que questionam a situação política e social portuguesa, como *Pena de Morte, Tortura, Prisão Política* (SNBA, Lisboa, 1975).

<sup>125</sup> Nomeadamente, é notório um maior empreendimento na *performance*, frutuosa expressão artística pela sua potencialidade crítica determinou a criação de algumas das mais importantes obras de arte desta década, como *O Espírito da Letra* (1970) de João Vieira, na sua destruição do alfabeto (ou, diga-se, do Verbo que principia a criação); ou *As Cinco Estações* (1976) de Lourdes Castro, cujo corpo se torna tema, não pela visibilidade, mas pela sua ausência. Igualmente, a instalação, a *land art*, os *happenings* e outras formas de expressão que florescem nesta intrincada tapeçaria que são os anos finais da ditadura militar portuguesa, serão destacados mais adiante.

<sup>126</sup> A título de exemplo, mencionamos alguns grupos de intervenção nascidos nestes anos como o grupo ACRE, formado pelos artistas Clara Menéres, Lima de Carvalho e Alfredo Queiroz Ribeiro, entre outros, o Grupo Puzzle, constituído por João Dixo, Dário Alves, Graça Morais, Pedro Rocha e Armando Azevedo e o Grupo 5+1, constituído por Teresa Magalhães, João Hogan, Sérgio Pombo, Guilherme Parente, Júlio Pereira e Virgílio Domingues; bem vale a pena salientar o surgimento de mostras colectivas como a Bienal de Vila Nova de Cerveira, criada em 1978 ou os *Encontros Internacionais de Arte* que percorram o país de 1975 a 1977.

Para além destes e outros grupos e eventos artísticos que marcam a década de 70, existiram outros tipos de movimentações que marcaram profundamente os ideais progressistas desta geração, como a criação de meios de difusão e problematização do campo artístico como a revista *Colóquio/Artes*, cuja publicação regular entre 1971 e 1996 dedicada à arte contemporânea, foi demarcada pelo objectivo de articular o contexto nacional e internacional (para um melhor entendimento da presente questão consultar: ALVES, Margarida, *A Revista Colóquio/Artes*, col. Teses/Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007). Ou ainda, no desenvolvimento do Ensino, referimos a fulcral importância para o enriquecimento e profissionalização do campo artístico e as suas vertentes historiográficas e críticas, a criação do primeiro mestrado em História da Arte, em 1976, pela recém-inaugurada Universidade Nova de Lisboa, com o aval de José-Augusto França.

no convite à participação dos artistas nacionais a projectos como a criação de um mural pictórico na Galeria de Arte Moderna, em Belém<sup>127</sup>, no mesmo ano de 1974 em que a Revolução de Abril tem lugar. Esta tela de dimensões extraordinárias, pensada enquanto homenagem ao 25 de Abril e, no entanto, comemorativo do 10 de Junho, foi produzida por 48 artistas<sup>128</sup>, não menos que os anos da ditadura anteriormente vigente, e partiu de uma iniciativa do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, em colaboração com o Movimentos das Forças Armadas, contando ainda com o apoio da Rádio Televisão Portuguesa, transmissora do evento em directo.

Ainda que, todavia, fosse assinalável referir-nos a outras múltiplas ocorrências que marcaram a passagem para a década de 70 e o peso desta, entendemos a necessidade de nos cingirmos a uma linha discursiva direccionada aos finais dos anos 70. Contudo, não poderemos deixar de referir o modo como este período característico *que mediou o 25 de Abril de 1974 e a exposição Alternativa Zero, em 1977, pautou-se pela forte movimentação de artistas e de críticos em torno de diversas actividades culturais e artísticas*. [Os artistas] *Procuravam intervir a todos os níveis*<sup>129</sup> onde, as consideráveis retumbâncias de um passado recente e de um convulso presente, pautavam todos os campos da vida.

Este aceso desejo de intervenção na própria existência, foi marcante para as principais figuras que determinaram o seio cultural português da década de 70. Nomeadamente, é de Ernesto de Sousa, um dos homens mais ambivalentes da sua época<sup>130</sup> que nasce a formulação para a maior exposição dedicada à arte contemporânea, daquele momento: *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), realizada com o aval e a convite do Departamento de Artes Plásticas da Secretaria de Estado da Cultura.

---

<sup>127</sup> Será interessante mencionar que a galeria supracitada foi a mesma que três anos passados, em 1977, recebeu a exposição *Alternativa Zero*. Lamentavelmente, o incêndio que destruiu a Galeria de Arte Moderna em 1981, levou consigo este painel celebrativo de Portugal, da Revolução e da Liberdade.

<sup>128</sup> Os artistas participantes para a criação desta obra foram escolhidos entre os mais prestigiados destes anos. Citam-se, particularmente, Júlio Pomar, Nikias Skapinakis, João Abel Manta, Costa Pinheiro, Rolando Sá Nogueira, entre outros de igual destaque no panorama artístico português dos anos 70.

<sup>129</sup> NOGUEIRA, Isabel, *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa, Vega, 2007, pp. 145.

<sup>130</sup> Crítico de arte, escritor, jornalista, editor, colecionador e cineasta, Ernesto de Sousa (1921-1988) embebeu as referências e os movimentos artísticos internacionais, numa profunda vontade de progresso nacional. O crítico é igualmente responsável por outras exposições significativas como, nomeadamente, *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972) e *Projectos-Ideias* (1974), ambas parte das exposições da Associação Internacional de Críticos de Arte e da Sociedade Nacional de Belas Artes, ou ainda, pelo Ciclo *Performing Arts*, no qual apresentou registos documentais para propostas performativas, na Galeria Quadrum, em Lisboa.

A exposição que teve lugar na mesma Galeria de Arte Moderna, em Belém, de 28 de Fevereiro a 31 de Março de 1977, incluía unicamente obras posteriores a 1969, escolhidas para representar um entendimento sobre a arte contemporânea portuguesa e tentar delinear, prospectivamente, o futuro desta<sup>131</sup>.

O espaço expositivo – um pavilhão integrante da Exposição do Mundo Português (1940) –, dividia-se em três núcleos, concebidos não só para o acolhimento das obras apresentadas, como também com o intuito de apelar à participação do público que, deveria integrar-se no coeficiente artístico *duchampiano*<sup>132</sup>, promovendo o diálogo entre o público, os artistas participantes e as obras constantes nesta mostra.

Num desenho espacial que levaria o espectador a conhecer, num primeiro momento, uma celebração às vanguardas portuguesas, através da apresentação de uma selecção de obras representativas destas, aquele seria direccionado para uma segunda sala, na qual seria confrontado com a multiplicidade de ocorrências expositivas que se desenvolviam em contexto internacional. Este delineamento compreendia uma formulação relacional entre o passado nacional e o presente externo que, intuitivamente, introduzia o principal núcleo da exposição, intitulado *Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*.

Este núcleo final, apresenta a arte contemporânea portuguesa através de obras, artistas e tendências divergentes que, contudo, se encontravam embebidos numa intencionalidade profundamente direccionada ao conceito da “obra aberta”, promovendo, igual e proeminente, a inclusão do corpo e da participação<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Ainda que iremos tratar alguns casos específicos representados na exposição, consideramos pertinente referenciar quais os artistas participantes em *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, estes foram: Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Álvaro Lapa, Alvess, Ana Hatherly, Ana Vieira, André Gomes, Ângelo de Sousa, António Lagarto & Nigel Coates, António Palolo, António Sena, Armando Azevedo, Artur Varela, Clara Menéres, Constança Capdeville, Da Rocha, E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Graça Pereira Coutinho, Helena Almeida, Joana Almeida Rosa, João Brehm, João Freire, João Vieira, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, José Carvalho, José Conduto, José Rodrigues, Júlio Bragança, Julião Sarmiento, Leonel Moura, Lisa Santos Silva, Manuel Casimiro, Mário Varela, Noronha da Costa, Pedro Andrade, Pires Vieira, Robin Fior, Salette Tavares, Sena da Silva, Túlia Saldanha, Victor Belém e Victor Pomar. Consultar: NOGUEIRA, Isabel, *Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo*, Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2010, pp. 288.

<sup>132</sup> *All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.* DUCHAMP, Marcel, *The Creative Act*, Session on the Creative Act – Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, April 1957, s/p.

<sup>133</sup> Deste a entrada, constituída como um labirinto construído em tiras de papel, cujo corpo deveria penetrar para encontrar a exposição, o espectador era confrontado pelas obras seleccionadas para representar o ponto situacional daquele Portugal dos anos setenta. Sem embargo, deveremos desde já acrescentar que

Assim, ainda que a presente investigação se pudesse centrar unicamente sobre os núcleos problemáticos desta exposição - pois são efectivamente merecedores de uma análise mais profunda que aquela que nos propomos a realizar - entendemos a relevância, para o presente tema de estudo, citar algumas das obras que, conceptualmente, introduzem neste contexto do pós-25 de abril proeminentes veículos discursivos no entendimento do corpo marginalizado. Nomeadamente, *Mulher-Terra-Vida* (1977) de Clara Menéres, *Poema d'entro* (1976) de Ana Hatherly e *Pintura habitada* (1976) de Helena Almeida<sup>134</sup>.

Estas três obras são, em maior ou menor amplitude, metáforas para o corpo feminino e para o papel social que estes assumem perante as práticas discursivas e normativas de uma ortodoxia de género. Se Menéres eleva o corpo da mulher ao lugar supremo do material criador da vida, Hatherly desconstrói a feminilidade imposta e Almeida destaca a presença através da ausência e do encobrimento do seu corpo que joga na periferia da pintura que se lhe sobrepõe<sup>135</sup>.

Apesar da falta de progresso significativo na futura carreira destes artistas participantes na Alternativa Zero, a diversidade de materiais, técnicas e suportes utilizados, assim como a elevação de novas linguagens artísticas ainda por legitimar no panorama artístico português, conceberam *um novo environment para as exposições portuguesas (apesar do contexto ainda pobre em termos de infra-estruturas e dispositivos capazes de assegurar um ritmo normal de apresentações dedicadas à arte contemporânea)*. Com efeito, Ernesto de Sousa e os “seus” artistas lançaram as bases

---

Alternativa Zero, mais do que unicamente uma exposição, foi promotora de outras formas artísticas, críticas e conceptuais, no acolhimento de concertos de música experimental, conferências, debates, leituras, projecção de filmes e vídeos, actividades lúdicas e pedagógicas organizadas para grupos escolares, entre muitos outros acontecimentos.

<sup>134</sup> *Mulher-Terra-Vida* (1977) de Clara Menéres, obra onde a artista constrói um corpo feminino – corpo despersonalizado, numa imagética feminina generalista – em terra, onde cresce vida representada através das plantas que cobrem a escultura, compondo uma metáfora onde terra e este corpo particular que é da mulher, são comumente geradores e produtores da existência<sup>134</sup>.

Neste sentido, *Mulher-Terra-Vida* constrói um paralelo com outra obra patente neste espaço expositivo, onde o corpo que cria é também um corpo que tem a potencialidade de destruir. Referimos à obra de Ana Hatherly, *Poema d'entro* (1976), onde a artista utiliza o seu corpo para provocar a destruição – convidando o espectador a continuar o seu trabalho – no intuito de encontrar algo que está mais alá da superfície.

Todavia, enquanto Hatherly utiliza o seu “delicado” corpo feminino para trazer algo à superfície, Helena Almeida, em *Pintura habitada* e *Desenho habitado* (1976), esconde o seu corpo, cobrindo a sua imagem pela pintura tornando-se num misto de ausência e presença sobre a tela, cujo acto é revelatório do seu empreendimento artístico na revisão dos conceitos da auto-representação.

<sup>135</sup> *A different form of presencing of the object occurs in acts of recalling that entity in its absence, whether in memory or imagination or expection.* MORAN, Dermot, *Intoduction to Phenomenology*, London, Routledge, 2000, pp. 97-98.

*para uma reformulação do que significaria ser contemporâneo em Portugal e alteraram, em definitivo, os seus modos de abordagem*<sup>136</sup>.

Assim, *Alternativa Zero* trata-se, invariavelmente, de um ideal de recomeço. Sem negar o passado, promete o encontro de caminhos para o futuro da arte, paralelos às produções dos seus contemporâneos internacionais. Conforme debatido por Isabel Nogueira, *Segundo Ernesto de Sousa, a exposição tinha por objectivo combater o isolamento dos artistas e dos críticos portugueses – tanto dos que residiam no estrangeiro como dos que viviam em Portugal -, fomentando uma perspectiva crítica e uma responsabilidade assumida, que se afastasse dos interesses comerciais*<sup>137</sup>. Não obstante a sua válida intenção, tal conceptualização suporta a manutenção de um ideal de atraso da periferia portuguesa na atribuição de um peso categórico naquilo que provêm do exterior.

Esta ideia de atraso, profundamente marcada numa consciência nacional<sup>138</sup> deverá ser compreendida na acepção do fechamento proporcionado pelo regime ditatorial que prevaleceu politicamente activo em Portugal, de 1926 a 1974, como a mais longa das suas congéneres europeias do século XX.

Contudo, a ideia de que a produção artística nacional reflecte um lapso evolutivo perante o exterior<sup>139</sup> apenas poderá ser colocada perante um entendimento de que os grandes centros artísticos europeus e, mais recentemente, norte-americanos, se tratam do ideal normativo da arte contemporânea.

Não só Portugal existiu temporalmente sob o véu de um regime político autoritário - pois tal ocorreu em diversos países por todo o mundo - e, embora o contacto com as referências externas tenha sido verdadeiramente reduzido -, a produção nacional deve ser entendida, exactamente pela particularidade do seu caso e não como um comparativo exterior reforçado por uma ortodoxia normativa.

---

<sup>136</sup> SILVA, Mafalda Marcos, *O Corpo é o Zero - Experimentalismo e Participação. Os anos 90 na Arte Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: FCSH-UNL, 2015, pp. 40.

<sup>137</sup> NOGUEIRA, Isabel, *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa, Vega, 2007 pp. 156.

<sup>138</sup> Para um aprofundamento destas questões, consultar: NOGUEIRA, Isabel, *Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo*, Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2010.

<sup>139</sup> Consideramos pertinente enumerar alguns autores que, mesmo perante a invulgaridade de uma exposição colectiva em Portugal, dirigida sobre um conceito de “obra aberta”, não puderam evitar a construção da crítica a *Alternativa Zero* através de um paralelo comparativo à produção internacional, como foi o caso de Heitor Pato, Rocha Sousa ou Jorge Alves da Silva.

Como assinalado por Sílvia Chicó, *Portugal não conheceu, tal como a Espanha, a chamada transição para a democracia, que abrandou a censura e que tornou possíveis incursões várias pela área da censura política e da crítica social. Em Portugal, a polícia política, a PIDE-DGS, coadjuvada pela censura, ia tentando decifrar sinais de oposição ao governo de Caetano; era uma censura de uma estreiteza mental sempre ridicularizada pelos intelectuais, tanto nos sectores universitários como em conversas de café, ocorridas por vezes nas barbas dos informadores da PIDE, sempre presentes em toda a parte.*

*Os jogos de gato e rato, que se fizeram ao nível da prosa literária, da informação jornalística e do cinema, não escaparam também nas artes plásticas e, verdade seja dita, eram muitas vezes jogos em que os artistas e os intelectuais bastante se divertiam*<sup>140</sup>.

Este “jogo” que os intelectuais exerciam perante a política portuguesa vigente foi um caso de excepcional forma de revolta – pois, na dissimulação destes actos de antinomia existe, invariavelmente, uma eficaz proposta crítica - perante algumas ocorrências de maior violência que se tornaram comuns em países como Espanha.

Atendendo ao caso espanhol que desperta um particular interesse para a presente dissertação, será necessário notar que, essencialmente a partir de 1968 e com a criação de grupos de resistência como a ETA (Eskadi y Libertad, FRAP (Frente revolucionário Antifascista y Patriota) e GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre) cuja actuação foi marcada por centenas de mortes<sup>141</sup>, raptos, iconoclastia de símbolos franquistas, condenação expressa e pública do sistema político e entre outras formas de contestação, os modos insurreição perante o regime político, inclusive nas áreas culturais, realizaram-se abertamente e, em oposição ao que ocorria em Portugal, violentamente.

Contudo, a década de setenta é marcada pelo desaparecimento da principal figura do fascismo espanhol, com a morte de Francisco Franco em 1975, levando a uma elevada degradação política e económica que, paralelamente, propicia a intervenção crítica da sociedade que se eleva a sua voz em manifestações e greves sucessivas.

Logo em 1977 celebram-se as primeiras eleições políticas desde a Guerra Civil e a nova Constituição entra em vigor no ano seguinte, contudo ainda sobre uma base governamental que assume as propostas franquistas. Não obstante, neste regime

---

<sup>140</sup> CHICÓ, Sílvia, “Anos 70 – Antes e Após o 25 de Abril de 1974”, in [coord.] PERES, Fernando, *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Fundação Serralves/Campo das Letras, 1999, pp. 255.

<sup>141</sup> A título exemplificativo, mencionamos que são estimados cerca de 392 assassinatos entre 1968 e 1982, levados a cabo pela ETA.



enfraquecido perante a perda do seu líder, as esferas sociais por meios de reivindicação estabelecem-se autonomicamente pela expressão plural da diferença e indiferença do *status quo* político, vindo a ser descritos estes anos de transições permanentes como *la época más liberal de España en todos los sentidos: venía a ser una especie de tecnocracia que no se metía en nada*<sup>142</sup>.

Apesar deste clima de liberdade reivindicada nas ruas, tal não implica que os constrangimentos da ditadura, onde estudantes eram mortos em manifestações, as práticas de tortura e assassinatos são mantidas e perpetuadas nas prisões e fora delas por dependências policiais e pela Guarda Civil.

Este clima revolucionário impregnou-se nas práticas artísticas e, se em Portugal a crítica dissimulada vencia pelo engano, em Espanha, a exposição das duras realidades vividas perpetuava a conceptualização artística.

Numa Espanha profundamente mergulhada numa crise económica e política possibilitou-se, paradoxalmente, novas oportunidades de partilha de informação<sup>143</sup>, assim como o incremento de comunas de jovens que se impunham perante os comportamentos hegemónicos da antiga burguesia urbana. No seio destas dinâmicas, apareceu uma infinidade de experiências, projectos e iniciativas independentes que, desde a música às publicações independentes<sup>144</sup>, à fotografia ou ao teatro destacavam a Espanha dos anos 70 pela não-conformidade normativa de um país em florescimento que desenhava o término da sua longa ditadura. Este conjunto de dinâmicas conhecido como a *movida*, cuja significação enquanto contracultura eleva o seu sentido subversivo, tornou-se o principal movimento dos anos setenta no percurso que compelia para a democracia.

---

<sup>142</sup> Frase de Sigfrido Martín citado em GALLERO, José Luis, *Sólo se vive una vez, Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, pp. 148.

<sup>143</sup> *Con retraso en relación con la mayor parte de países europeos, la denominada «sociedad de consumo» fue llegando gradualmente a España a lo largo de la década de los años sesenta. Los electrodomésticos, en primer lugar la lavadora y el frigorífico, iniciaron un muy notable cambio en la vida doméstica, al que pronto se sumó la televisión y, algo más tarde, el automóvil. Si en 1966 sólo el 28 por 100 de hogares españoles tenía frigorífico y el 36 por 100 lavadora, en 1973 eran ya el 82 y el 71 por 100, respectivamente, los que disfrutaban de ellos. En esta misma última fecha, la televisión estaba ya en el 85 por 100 de los hogares, frente al 32 por 100 en 1966; en el mismo periodo la presencia del automóvil creció del 12 al 38 por 100.* YSÁS, Pere, “¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío” in *Ayer*, nº 68/2007 (4), pp.31-57.

Igualmente, a facilidade da deslocação, tanto no interior como exterior do país, apropriadas por um melhor acesso a meios de transporte como o carro ou a mota, permitiram um incremento das redes pessoais e partilha de informação. MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, “Contraculturas” in *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 353-358.

<sup>144</sup> Cite-se, a título exemplificativo, a revista independente *Star* (Barcelona, 1974-1980), denunciada como “escândalo público” pela publicação de conteúdos de teor sexual e amatório.

Neste sentido, os meios de expressão criativa mais significativos dos anos setenta ocorreram no exterior das artes plásticas, entendidas no sentido tradicional. A possibilidade da rápida multiplicação tornava os *cómics*, as revistas, os cartazes, a fotografia, a música ou o cinema, predominantemente atrativos para esta vaga de artistas que pretendia desprender-se da tradicionalidade (seja política ou cultural), e repudiar os sistemas de autoridade tardo franquistas.

Assim, na década de setenta, os movimentos artísticos mais significativos ocorreram nas ruas, em eventos particulares e em actividades populares, pois, *los museos eran interpretados como espacios de burocracia, censura y moralina, mientras el sistema de galerías era visto como un negocio que incitaba a asumir determinados roles y funciones en una estructura plenamente mercantilizada*<sup>145</sup>.

Enquanto Portugal, em 1977, procurava institucionalizar a arte contemporânea<sup>146</sup>, elevando a produção artística dos artistas nacionais a um lugar de semelhança perante a produção internacional, os artistas espanhóis aparentavam-se menos preocupados com o estabelecimento de um lugar de pertença na Instituição, para a arte produzida nestes anos, mas no impacto que a produção artística poderia consagrar. Não obstante e, talvez por conseguinte desta atitude artística, é perpetuado o mito do atraso espanhol em relação às suas congéneres europeias.

Exposições organizadas institucionalmente, enquanto mostras colectivas, como os encontros *Informació d'Art Concepte* (1972, Banyoles, Catalunha) ou a colectiva com artistas europeus *Nuevos comportamientos artísticos* (1974, Madrid e Barcelona)<sup>147</sup> não reverberaram a importância de exposições como *Ejemplos de Arquitecturas Nacionales y otros Monumentos* (1978, Escola Superior da Arquitectura de Madrid) do grupo Las Costus (Enrique Naya e Juan Carrero).

As duas primeiras exposições citadas, pelo seu estabelecimento oficioso, centram-se no desenvolvimento de pesquisas relacionadas com a arte abstracta e conceptual, reverberando os conceitos culturais apoiados pelo pós-franquismo: a democratização da arte e da cultura. Por conseguinte, esta procura de um sentido de igualdade na exposição

---

<sup>145</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 389.

<sup>146</sup> Não poderemos deixar de mencionar que *Alternativa Zero*, apesar de tudo, foi um projecto promovido pelo Departamento de Artes Plásticas da Secretaria de Estado da Cultura português.

<sup>147</sup> Saliente-se que, as duas exposições que honrosamente mencionamos, foram ainda projectos institucionais do regime franquista. Tal elemento é demonstrativo que, após a morte da figura principal da ditadura espanhola do século XX, não foram implementados pelo novo regime projectos para exposições colectivas de envergadura.

artística pretendia ser, sobretudo, apolítica, centrando-se fulcralmente nas pesquisas relacionadas com os desenvolvimentos do próprio *medium* artístico e deixando de parte qualquer sentido intervencionista<sup>148</sup>.

Deste modo, grupos como Las Costus, perfeitamente integrados no cenário *underground* da *movida* representaram uma contracultura que, em oposição aos sentidos apolíticos que preconizavam as instituições artísticas oficiais, pretendiam trazer à luz a crítica política e social. Em *Ejemplos de Arquitecturas Nacionales y otros Monumentos* (1978), Enrique Naya e Juan Carrero representaram algumas das mais famosas figuras públicas que, em maior ou menor dimensão e influência, compactuavam com o regime franquista<sup>149</sup>. Satirizando estas personagens na transcrição da sua imagética a um registo perfeitamente *pop*, os artistas representam uma Carmen Polo de Franco eminentemente sexualizada após a recente viuvez pois, segundo o cartel colocado sob a imagem da mulher do ex-líder de Estado, *los caballeros las prefieren viudas*<sup>150</sup>.

Como não poderia deixar de acontecer pela magnitude do conteúdo exposto publicamente, a exposição foi fechada por “escândalo público”. Contudo eventos públicos semelhantes ocorriam, em igual ou superior magnitude por toda a Espanha e, nas propostas críticas invocadas, a construção social dos géneros ocupava uma posição de destaque.

Em oposição às exposições institucionais, cuja valência censória não poderia permitir uma possível difamação explícita através de trabalhos artísticos que impunham a crítica através da sátira, foram os actos – individuais ou colectivos – que se realizavam nas ruas, que provocaram os debates mais interessantes no contexto da exploração de temáticas como a da identidade, pela subversão crítica expresa e livre.

---

<sup>148</sup> Será interessante assinalar que, as políticas culturais implementadas no final dos anos 70, com a UCD e o ministro da Cultura Pio Cabanillas, seguiam as propostas de André Malraux no sentido de uma acção cultural massiva, plural e integradora que, finalmente, reverberavam um basilar interesse na *profesionalización del intelectual, en su sectorialización dentro de los servicios culturales «públicos» y, por lo tanto, alejados del compromiso político*. MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 350.

<sup>149</sup> Para além da recém-viúva, Carmen Polo de Franco, estavam patentes igualmente os retratos de atrizes, apresentadoras, cantores e, inclusivamente, membros da realza espanhola, como Carmen Sevilla Estrellita Carto ou a duquesa de Alba, apoiadas e apoiantes do regime ditatorial.

<sup>150</sup> Transcrito da obra *Carmen Polo, viúva de Franco* (1978) apresentada na exposição supracitada. Pela semelhança da frase utilizada ao título do filme *Gentlemen Prefer Blondes (Los caballeros las prefieren rubias*, em castelhano), assim como a apresentação de uma Carmen Polo de Franco loira e com o seu corpo semi-descoberto sob cetins, é explícita a intenção dos artísticas em paralelizar a figura maior da pureza feminina espanhola com Marilyn Monroe, conhecida pela sua sensualidade.

Trabalhos como o de Juan Hidalgo onde *crea una espécie de superheróe o monstro contemporâneo*<sup>151</sup> em *Biozaj apolíneo y Biozaj dionisiaco* (1977) pela sobreposição de corpos femininos e masculinos, fotograficamente manipulados, parecem trazer à luz um novo corpo, ambíguo perante as presunções culturais dualistas entre masculino e feminino debatidas por Anne-Fausto Serling<sup>152</sup> e as quais referimos anteriormente. Ou, ainda, a performance de Esther Ferrer *Íntimo y personal*, do mesmo ano, cujo exercício de medição do seu próprio corpo desnudo não poderia deixar de nos recordar os *mugshots* de Bertillon e as questões de Judith Butler sobre o estabelecimento das ortodoxias sobre a identidade, em consideração às diferenças materiais do corpo<sup>153</sup>, estabelecem importantes exemplos para os delineamentos dos discursos sobre o corpo que, essencialmente, iremos encontrar em território espanhol.

Assim, e tendo em vista as ocorrências políticas e sociais que restringiam todos os aspectos da vida no nosso país vizinho – particularmente, no seio do campo artístico – compreendemos que não existe um deferimento absoluto e separatista entre as condições sociais, políticas e económicas apresentadas nos dois países.

A nível da produção artística, aquilo que distingue particularmente os dois países foi a conceptualização exercida perante os condicionalismos analisados. Terminada a ditadura salazarista, cujo fim se ditou conclusivamente a 25 de Abril de 1974, os artistas portugueses encontraram uma renovada vontade de regressar aos circuitos expositivos institucionalizados propiciados por uma cultura colectivista, impregnada por um desejo de liberdade de expressão. Enquanto em Espanha, talvez pela permanência de um franquismo moribundo, estes artistas dos anos setenta encontravam nos museus, galerias e outros espaços expositivos, permanências da censura e burocracia institucionais que pautaram condicionamentos à liberdade artística.

Todavia, perante as causas sintomáticas que levam ao entendimento de um atraso no panorama artístico português<sup>154</sup>, compreendemos que não são as condições de

---

<sup>151</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 441.

<sup>152</sup> FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006, pp. 48

<sup>153</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 17.

<sup>154</sup> Apesar das continuadas referências a este “atraso cultural” português, de modo algum pretendemos manter esta ideologia. Não obstante, enquanto elemento que marcou predominantemente a crítica e a historiografia artística portuguesa, consideramos relevante a sua menção e análise. Atendendo ao facto de que, em Portugal, pelo menos desde o início do século XX, os artistas se permitiam a passar longas temporadas no estrangeiro – inclusivamente em planos programados e financiados pelo regime político vigente - que lhes permitia um contacto directo e influente com a produção artística externa, podemos

produção o grande entrave ao desenvolvimento artístico em território nacional, mas o mercado de arte e as particularidades do mesmo que propiciaram e condicionaram os modos de produção.

O mercado artístico português, inferia aos artistas uma maior necessidade de se vincularem a uma estética oficial, de modo a que fosse permitido o acolhimento das suas obras no espaço expositivo português<sup>155</sup>, bem como a existência de uma *clientela porém fruste por falta de informação ou de hábitos culturais*<sup>156</sup>. Esta adaptação às condições e condicionantes políticos e sociais supõem uma manutenção do *status quo* artístico português que, em vista de alguns autores, como José Augusto França<sup>157</sup>, reiteram um atraso perante as dinâmicas artísticas externas.

Esta necessidade de corresponder a um mercado artístico específico, influencia e corrobora não só a escolha de temáticas a tratar, como o modo como esta abordagem deverá ser dirigida. Se no caso português falamos de um mercado escasso e de um profundo desejo de regressar ao institucionalismo artístico, não obstante, no âmbito das artes plásticas produzidas em Espanha, o mercado da contra-cultura florescia e motivava ao afastamento dos museus, potenciando que diferentes linhas de produção artística entre os dois países.

---

também enumerar importantes exposições realizadas em Lisboa, em grande medida, graças à recentemente criada Fundação Calouste Gulbenkian, como é o caso da exposição dedicada a Henry Moore e outros artistas contemporâneos vindos da Itália, Alemanha ou Brasil e, de bastante interesse para o presente estudo, de Espanha, mais precisamente da Catalunha.

Estas exposições que ocorreram entre 1958 e 1960, algumas parte integrante de programas do SNI, e são determinantes no entendimento de que não existia em Portugal um completo e total afastamento das referências externas, como muitas vezes a crítica destes anos leva a crer.

<sup>155</sup> Se, maioritariamente, as grandes exposições artísticas em Portugal eram financiadas pelo Estado Novo, primeiramente com os *Salões Novíssimos* (1959-1964) e posteriormente com os *Salões Nacionais de Arte* (1966-1969) mesmo os grupos artísticos e, particularmente, as exposições que se desvinculavam dos meios políticos, como as *Independentes* realizadas pelo Sociedade Nacional de Belas Artes, jogavam timidamente no limiar das temáticas não favorecidas pelo regime político vigente, como é compreensível na mostra realizada em 1959, intitulada *50 artistas independentes* (SNBA, Lisboa; 1959 NOGUEIRA, Isabel, *Artes plásticas e crítica de arte em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 22-23. Relativamente a outros espaços expositivos, *durante a primeira metade da década apenas a Galeria do Diário de Notícias (Lisboa), a Divulgação (Lisboa e Porto, dirigidas por Fernando Pernes) ou ainda na cidade do Porto a Alvarez e a associação de artistas Árvore tinham, timidamente, dado os primeiros passos no comércio de artes plásticas. Só em 1964, com a Galeria III, e depois com o aparecimento de novas galerias já na viragem da década, o novo mercado de arte viria dar um incentivo à prática artística.* [COORD.] MELO, Alexandre, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões Portugal – Círculo de Leitores, 2007, pp. 18.

<sup>156</sup> FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, pp. 62.

<sup>157</sup> *Algures falei na «Lei do Eterno Recomeço» que aflige a sociedade portuguesa: tendo a geração existido em dessintonização com o seu próprio tempo, aquela que se lhe segue aplica-se necessariamente a recuperar o tempo que faltou.* FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, pp. 82.

Sem embargo, o veio das preocupações contemporâneas – e particularmente aquelas relacionadas com o corpo e com a identidade que explicitámos em capítulos anteriores – não foram estéreis no seio do institucionalismo artístico. Especificamente, existiram nestes anos iniciativas que pretendiam introduzir no seio do institucionalismo museológico temáticas que caminhavam a par das preocupações da apresentação e representação do corpo e a tematização da identidade.

Será, deste modo, necessário notar o impacto decisivo que o fim da ditadura de António de Oliveira Salazar e de Francisco Franco constituíram para a emergência do discurso pós-modernista em Portugal e em Espanha. A partir da abertura crítica que é possível realizar, expressamente e a partir deste momento, nos círculos artísticos e sociais, é notório o incremento de um interesse sobre os desenvolvimentos discursivos e interventivos sobre a vida e a sociedade. As artes emergem do seu *medium* – seja com maior ou menor expressão – para centrar-se na vida, nas suas temáticas e nos seus problemas e, finalmente, revelar a possibilidade de debate sobre os discursos de intervenção.

Esta vontade de trabalhar sobre os temas relacionados com as problemáticas do universo vivencial que circundam estes contemporâneos, é definitivo para a selecção das temáticas abordadas a partir destes anos. Deste modo, vemos emergir na Península Ibérica um acrescido interesse pelo tratamento e crítica das construções sociais ortodoxas.

Perante a renovação política, social e económica com que os dois países se depararam no cessar das ditaduras políticas, os ideais pós-modernistas significavam-se enquanto um protótipo de futuro que rompia com os estatutos do passado, *this was often so interpreted as a declaration of a new age: we left behind the modern age and we stepped into another, post-modern age*<sup>158</sup>.

Uma idade pós-moderna que permitia a reformulação de um modo de pensamento moderno que, finalmente, permitiu a manutenção de ortodoxias limitativas, não só no campo artístico, mas em todas as esferas da sociedade. Mais do que destruir a normatividade, opondo-se a esta, o pós-modernismo compreendeu o perfurar do pensamento moderno, a partir da desintegração das suas premissas basilares.

Nomeadamente, o pós-modernismo não excluía a ortodoxia, mas abria-se ao entendimento de que os ideais ortodoxos não contemplavam todo o leque de

---

<sup>158</sup> HELLER, Agnes, “What is ‘post-modern’ – a quarter of a century after” in *Crossed Visions, Visions of Change. Cities and Regions of Europe*, Digital - n.º2, Barcelona, CCCB, 2006, s/p.

possibilidades, permitindo a validação e a aceitação daquilo que se constituía enquanto marginal – ou, diga-se, permitindo-se à heterodoxia<sup>159</sup>.

Assim, a arte que não entendia o valor absoluto do *medium* sobre todas as outras possibilidades interventivas, pode ganhar espaço para trabalhar sobre a vida e as problemáticas que o próprio pensamento pós-moderno gerou na revisão e legitimação dos conceitos modernos que, rigidamente, vinculavam o separatismo entre aquilo que se considerava válido ou dissidente. Apesar de, paradoxalmente, a ortodoxia encontrar também a sua validação neste processo de desconstrução, o pós-modernismo enquanto movimento conceptual permitiu a legitimação de elementos que não se encontravam na estrita normatividade.

E ainda que em maior profundidade nos poderíamos dedicar à análise destes conceitos, tendo já sido efectuada uma revisão sobre a influência do pensamento pós-moderno para a validação da identidade enquanto heterodoxia, e que seguidamente nos dedicaremos a estudar, especificamente, as possibilidades e problemáticas do tratamento de identidades “marginalizadas” na arte portuguesa e espanhola dos anos 90, consideramos que necessário, neste momento, apenas assinalar a importância da entrada do pensamento pós-modernista nas décadas pós-regime ditatorial, sobre as quais nos debruçamos.

Não obstante, e como já anteriormente aprofundado, a produção conceptual desenvolve-se em ambos os territórios por diferentes formas de apresentação ou representação de temáticas paralelas, encontrando meios para contornar os seus condicionantes específicos. Deste modo, deparamo-nos, então, perante semelhantes preocupações no tratamento das mesmas questões, tornando inviável qualquer tentativa de afirmar um entendimento de superioridade – ou, diga-se, maior “modernidade” – entre diferentes produções artísticas. Sem embargo, tal afirmação não invalida a possibilidade de estabelecer outras variáveis para o entendimento de proximidades e afastamentos perante os meios de produção e as obras resultantes em causa.

Entendendo as historiografias portuguesa e espanhola dos anos setenta, e compreendendo a produção artística desenvolvida ao longo dos anos subsequentes – perante os condicionantes e valências já mencionados – depreendemos que uma determinada produção não poderá ser colocada num patamar de superioridade perante a

---

<sup>159</sup> Assinalamos, no desenvolvimento do pensamento pós-moderno, o contributo de Lyotard para o abalo da ortodoxia, a introdução de discursos sobre a heterotopia com Michel Foucault e heterogeneidade com Gianni Vattimo, e ainda as propostas de resistência e reacção para o pós-modernismo de Hal Foster.

outra, pois, os veículos de trabalho conceptual apresentam-se sobre os mesmos problemas, porém, não sobre as mesmas formas.

Consequentemente, neste intuito de conectar a arte à vida e aprofundando o interesse pelo intervencionismo crítico, vemos surgir em ambos os territórios, nesta e nas subsequentes décadas, variadas propostas expositivas de interesse para o entendimento conceptual da identidade na arte. Ainda nos anos setenta, em contexto português – aquele que, como mencionado, vincula um maior associativismo ao Museu - citamos a exposição *O Erotismo na Arte moderna portuguesa* (1977), a qual teve lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes, após a sua exibição ser interdita na junta de turismo do Estoril - para onde foi pensada inicialmente – devido aos protestos sentidos perante o teor da exposição.

Assim, ainda que a exposição tenha ocorrido e contava com o aval do então Secretário de Estado da cultura, David Mourão-Ferreira, e que outras entidades museológicas se tenham voluntariado para albergar a exposição, esta mostra dedicada ao corpo encontrou oposição do espectador e a da sociedade<sup>160</sup> à sua realização, num acto demonstrativo dos impedimentos propiciados pelo público português à exibição de uma temática direccionada ao “erótico”.

Esta exposição, apesar do direccionamento temático que provocou um tal enfâse crítico, revelou uma primordial centralidade na pintura, particularmente, abstracta e neofigurativa, que embora sugestiva, mantém um ideal de ambiguidade na sua interpretação<sup>161</sup>.

Quais os condicionamentos aplicados às obras a figurarem na exposição, não temos conhecimento, contudo é notável uma acentuada discrição nas obras expostas. Essencialmente, quando comparada esta exposição com outros eventos que ocorriam fora do país, como a celebração dedicada à publicação da revista erótico-política *Yes*, na qual a artista espanhola Miranda preparou um bolo de seis metros, sobre o qual a *stipper*

---

<sup>160</sup> Note-se que a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) não permitiu a exibição de uma reportagem realizada sobre a exposição. Para um melhor entendimento das questões levantadas pela presente exposição, CONSULTAR: [ED.] GONÇALVES, Eurico, *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol ; Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes; Porto, Museu Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, 1977.

<sup>161</sup> Como nota adicional a esta afirmação, citam-se os artistas participantes em *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*: Álvaro Lapa, António Paulo, António Pedro, António Samouco, Artur do Cruzeiro Seixas, Carlos Fernandes, Clara Menéres, Eduardo Batarda, Eurico Gonçalves, Fátima Vaz, Isabel Meireles, Jasmim de Matos, João Cutileiro, Júlio Pomar, Maria José Aguiar, Mário Botas, Paula Rego, Pedro Oom, Raúl Perez e Rosa Fazenda. CONSULTAR: [GONÇALVES, Eurico, *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol ; Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes; Porto, Museu Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, 1977.



Christina Leem dançou nua, no interior da cúpula fálica instalada no topo do bolo, colocado no Hotel Oriente de Barcelona<sup>162</sup>.

Estes dois exemplos, a exposição *O Erotismo na Arte moderna portuguesa* e a *performance* pensada por Miranda em 1976, são marcantes para o estudo das noções da performatividade do género, através do corpo.

No debate criado por Judith Butler<sup>163</sup>, centrado no papel da performatividade na construção e afirmação do género, existe uma permanente evidência discursiva que defende a *performance* como modo de reiteração da norma<sup>164</sup>, ainda que, *Moreover, constraint is not necessarily that which sets a limit to performativity; constraint is, rather, that which impels and sustains performativity*<sup>165</sup>.

Neste sentido, existe um entendimento iminentemente normativo que condiciona a própria performatividade e que, paulatinamente, reflecte os modos em que esta constrói a sua expressividade, no seio do contexto da norma.

Equivalendo que os constrangimentos normativos entre Portugal e Espanha reflectiam entendimentos equipares relativos às questões da identidade – e, particularmente, da identidade de género –, a particularidade que distingue duas diferentes vertentes de expressão é o balanço contextual que existe entre a proibição e a correcção<sup>166</sup> das práticas performativas associadas ao género e à sua apresentação e representação na arte.

Se, como anteriormente mencionado, no caso português existia uma prática mais associada ao institucionalismo artístico, e em Espanha um maior interesse na dissociação das instituições oficiais, então, na própria prática artística que enfoca as temáticas relacionadas com a identidade de género, existe uma irrevogável variação nas proibições e correcções que prescreviam a manutenção da normatividade na expressividade destas temáticas.

Neste sentido, não só no entendimento da normatividade do próprio género e da sexualidade, mas igualmente na expressão destes através do corpo, em contexto artístico,

---

<sup>162</sup> Miranda, *Instalación-comida con Christa Leem*, Hotel Oriente, Barcelona, 1976.

<sup>163</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993.

<sup>164</sup> *The “performative” dimension of construction is precisely the forced reiteration of norms. In this sense, then, it is not only that there are constraints to performativity; rather, constraint calls to be rethought as the very condition of performativity.* BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 94/95.

<sup>165</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 95.

<sup>166</sup> Recuperamos neste momento as ideias previamente debatidas de Michel Foucault sobre as práticas regulatórias e correctivas que estabelecem as dinâmicas de poder. FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality - Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon Books, 1978, pp. 144.

cabe questionar: *Given that there is no sexuality outside of power, and that power in its productive mode is never fully free from regulation, how can regulation itself be construed as a productive or generative constraint on sexuality?*<sup>167</sup>

Ainda que não caiba à presente dissertação dar uma resposta final à pergunta colocada por Butler, conclusivamente, entendemos a existência de um vínculo definitivo entre aquilo que são as práticas regulatórias – iminentemente contextuais e, para este estudo, associadas ao institucionalismo artístico - e os níveis de abertura à expressividade do corpo e da identidade.

Em 1967, José Augusto-França definiria a construção da arte contemporânea a partir de dois conceitos que a caracterizam, os quais seleccionámos enquanto título do presente capítulo: *Metamorfose e Metáfora*. Dizia-nos, o fundador da História da Arte em Portugal, ainda sobre os anos 60, que *A metamorfose faz portanto lei no seio de famílias cuja intimidade se reduz a simples querelas académicas: as formas sucedem-se, com qualidades diferentes, mas sem perder o fio das suas responsabilidades genealógicas. Nenhum “extravasamento” poderia verdadeiramente projectá-las em outros domínios, onde o seu próprio sentido fosse abalado (...). A metáfora não deixa por isso de prosseguir o seu caminho disfarçando, enganando toda e qualquer significação – ultrapassando-a, “extravasando-a”. Deixando a forma definir-se consoante lhe quadra, de maneira fechada ou aberta, a metáfora trabalha-a, rói-a por dentro – nela integra valores simbólicos móveis, prontos a adquirir uma total independência, estranha às correspondências da praxis quotidiana tanto quanto às astúcias da razão.(...).*

*A imagem é transferida, alterada, não no seu aspecto exterior, mas na mensagem cifrada que leva como nós levamos os sonhos nocturnos que mal se parecem connosco, ou que o nosso dia renegam (...)*<sup>168</sup>.

Ainda que a presente construção teórica se baseasse numa análise para a produção pictórica dos anos 60, pensar a arte contemporânea, particularmente na arte produzida após estes definidores anos que fazem a passagem para a década de oitenta, pode ser pensada sob a dicotomia proposta pelo teórico.

Nomeadamente, quando analisamos as condições de produção, compreendemos a existência de, em Portugal, uma crescente tendência para a inserção de temas relacionados

---

<sup>167</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993, pp. 95.

<sup>168</sup> FRANÇA, José-Augusto, “Metamorfose e Metáfora na Arte Contemporânea.” in *Anos 60 anos de ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*. Lisboa, Livros Horizonte/ Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura s/a, pp.163.

com corpo e da sexualidade nas instituições museológicas, reivindicando a liberdade de expressão recém-adquirida, enquanto Espanha gozava das oportunidades que existiam no exterior dos museus e galerias que restringiam as formas de apresentação e representação artísticas sobre os mesmos temas.

Em causa estará então que o distanciamento no trabalho das formas atribuídas aos temas. Herdeiros de uma prática artística que ridicularizava a estreiteza mental do governo antecessor e dos seus participantes directos, a arte produzida em Portugal aprendeu a trabalhar sob o signo da metáfora e das potencialidades críticas que este veículo de comunicação da mensagem propiciava. A ditadura podia ter terminado, contudo para os artistas de transição que compreendiam a importância de reintegrar no Museu a arte e de levar a esta *Instituição* novas propostas artísticas e críticas que se distanciavam da normativa restritiva da censura governamental. Deste modo foi mantido o potencial da metáfora, não apenas para protecção dos artistas que não podiam já ser condenados pelas suas afecções políticas, mas para a integração da crítica num seio museológico pautado por uma censura que ia além daquela que era estabelecida pelo regime ditatorial: o condicionalismo da ortodoxia.

A metáfora, como modo de significar-se como outra coisa que aquela que é primeiramente apreensível, de remeter para outros conceitos que não são aqueles especificamente apresentados, compôs para a arte contemporânea portuguesa o escape necessário para apresentar a conceptualização crítica que lhe é inerente sem, contudo, empregar uma reacção de choque no espectador.

Recuperando uma obra anteriormente abordada, *Mulher-Terra-Vida* (1977) de Clara Menéres trata-se de uma construção metafórica onde, formalmente, nos apresenta uma escultura construída por terra onde cresce vegetação, contudo simboliza algo mais profundo, no sentido em que a estrutura que dá aos materiais é significativa de um corpo feminino. Não é uma mulher, mas todas as mulheres e a sua capacidade de gerar a vida.

A forma, embora facilmente apreensível pela materialização deste torso, não é chocante, mas contém em si um potencial crítico perante a importância dada à mulher nesta sociedade contemporânea.

Esta metáfora estabelece uma importante distinção entre aquilo que é *a imagem de uma coisa* e a *“coisa ela própria”*<sup>169</sup>, promovendo uma alteração de sentidos e entendimentos sobre aquilo que significa a obra de arte. Esta alteração, podemos afirmar

---

<sup>169</sup> Ibidem, pp. 159.

que é externa – ou seja, parte de um elemento que é exterior à forma – mas que, ao ser compreendida, impera uma importante transformação no entendimento da forma, integrando-lhe valores simbólicos móveis, sem se impor sobre a sua eminente referência física material.

Por outro lado, existe a metamorfose. Se *Metamorphose quer dizer transformação, alteração do estado actual*<sup>170</sup>, tal implica que existe uma mudança da forma que se desenvolve e prescreve, eminentemente, uma alteração material.

*Biozaj apolíneo y Biozaj dionisíaco* (1977), é um caso exemplar neste sentido de metamorfose. Entendendo que o processo de trabalho de Juan Hidalgo para criar esta obra se baseia na transformação fotográfica do corpo para criar uma coisa outra, o artista opera uma mudança na forma para criar cujo sentido está embebido na própria forma.

Desta forma, a mutação é interna, pois a própria forma é a “*coisa ela própria*” de que nos fala José-Augusto França. Esta imagem não provoca uma eminente relação com outros significantes, mas propicia a reacção de choque e estranheza pela deturbação da imagética material do dualismo ortodoxo estabelecido no conceito de género.

Se para os artistas portugueses o retorno às instituições museológicas era uma prioridade no final da década de 70, apesar das práticas mais violentas da censura terem terminado, a metáfora permitia a estes artistas a abordagem dos temas centrados nas problemáticas vivenciais que influíam, transversalmente, pela renovação dos conceitos da identidade.

Não obstante, numa sociedade que se insurgiu e teve a capacidade de travar a exibição no Estoril da exposição *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, a metáfora manteve o seu papel de destaque, possibilitando aos artistas de produzir artística e teoricamente, sem incorrer à ira provocada pelas relações de choque e, finalmente, afastá-los da desejada integração museológica.

Para os artistas espanhóis, que utilizavam precisamente a relação de choque para estabelecer um posicionamento político perante o tardo franquismo, a resposta estava no afastamento de qualquer estética ou debate oficial, de modo a estabelecer uma contracultura que metamorfoseou a produção artística.

Não obstante, se a arte contemporânea pode ser entendida no balanço destas duas terminologias que regem a sua produção e, principalmente, que podem fluir entre a maior ou menor presença de cada uma destas extremidades de acção, o final dos anos 70 foram

---

<sup>170</sup> Ibidem, pp. 159.

indicadores iniciais sobre as potencialidades da metáfora e a metamorfose para o debate sobre o corpo, o género, a sexualidade e a identidade, nos anos vindouros.

A década de oitenta, profundamente marcada pela ascensão do potencial capitalista em detrimento das políticas marxistas que, internacionalmente começam a perder o seu fulgor de contestação inicial, compõem um importante quadro de alterações que, pragmaticamente, irão formular-se enquanto os mecanismos de acção que, nesta década de desenvolvimento, atingiram o seu expoente nos anos noventa.

Particularmente para esta “nova” Europa, constituída maioritariamente por países democráticos, de uma maior solidez no seguimento das convulsões políticas, económicas e sociais que caracterizaram as décadas anteriores, permite-se a uma interacção mais aberta com o exterior. Essencialmente, no contexto das novas formações governamentais que tiveram lugar em Espanha e Portugal, conforme anteriormente destacado, estes dois países abraçaram a sua realidade enquanto europeus e no desenlace da estrita relação que pretendiam estabelecer com os seus países vizinhos, integraram, em 1986, a organização económica e política denominada nestes anos enquanto Comunidade Económica Europeia (CEE) – actual União Europeia -, beneficiando de todas as prerrogativas que esta união propunha.

Contudo, mesmo antes na adesão à CEE, ambos os países demonstravam claras evoluções no contexto do desenvolvimento cultural e artístico. Em Espanha, a partir de 1981 e sob a influência das políticas culturais do ministro francês Jack Lang<sup>171</sup>, acresce a importação de indústrias criativas numa ampliada noção de cultura que incorpora artes, para além das tradicionais, como o desenho, moda, o cinema, a banda-desenhada, a gastronomia ou a música *pop*, numa rentabilização económica que estabeleceu uma profunda influência na produção conceptual espanhola. Efectivamente, *durante los años ochenta, la política cultural española identificará el arte moderno como el espacio en donde proyectar la expresividad social ya recuperada*<sup>172</sup>.

As práticas culturais em Espanha são redefinidas pela desnecessidade de que estas se desenvolvessem na clandestinidade, reverberando uma noção política para a cultura, enquanto mecanismo pedagógico das massas. Iniciativas de maior ou menor sucesso e

---

<sup>171</sup> Ministro da Cultura de François Mitterrand entre 1988-1992 e responsável pela implementação de importantes políticas culturais relacionadas com o cinema, a literatura e a música, bem como da comercialização destas artes. Para um maior conhecimento sobre a influencia destas políticas em Espanha, consultar: MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, “El marco del arte” in *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 347-353.

<sup>172</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 348.

dimensão eram proporcionadas pelas comunidades autónomas, recém definidas sobre os novos preceitos da democracia e, apesar das carências de um número razoável destes empreendimentos autonómicos, é inegável a influência destes no crescimento na profissionalização do sector artístico e de algumas condicionantes produtivas artísticas, críticos e comissários.

Destaca-se o surgimento de novos museus dedicados à arte contemporânea, sete em apenas nove anos (de 1986 a 1995)<sup>173</sup>, reflectindo este impulso estatal dado à cultura, notório, igualmente, com o aparecimento da ARCO, uma feira de Arte Contemporânea criada em 1982, no sentido de fomentar o mercado da arte e atrair o interesse para o colecionismo da arte contemporânea. Adicionalmente, as iniciativas do sector privado ascenderam consideravelmente com o investimento de privados como a *Obra Social “la Caixa”*, gerida pela *Fundació “la Caixa”*, cuja política implementada na promoção da arte e cultura desde 1981 reverberou uma fulcral importância no fomento de novos comportamentos, espaços e recursos artísticos e culturais<sup>174</sup>.

Este impulso que para a cultura e para a arte que é, basilarmente, económico, foi talvez menos evidente em Portugal que, no entanto, a partir dos meados dos anos 80, como nos assinala Alexandre Melo<sup>175</sup>, assiste a um modesto aumento de novas galerias, assim como de inaugurações, ampliações e mudanças de espaços museológicos – como é exemplo o Museu Nacional de Arte Moderna na Casa Serralves (1989) – ou a participação de artistas portugueses em exposições internacionais e feiras de arte contemporânea, como a supracitada ARCO.

*Todavia, a fraqueza das instituições culturais, públicas ou privadas, que raramente se mostram capazes de sobreviver ao esgotamento dos empenhamentos pessoais ou conjunturas económicas específicas correspondentes ao seu aparecimento. (...) A inconsistência de propósitos é particularmente notória e lamentável nas iniciativas e políticas do Estado e das instituições culturais públicas que, historicamente, se têm distinguido pela incapacidade de definir objectivos, adoptar estratégias e organizar*

---

<sup>173</sup> Note-se que, neste núcleo de museus que brevemente mencionamos, encontram-se dois dos mais destacados museus espanhóis; o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (MNCARS), inaugurado em 1992, e o *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (MACBA), aberto ao público três anos depois.

<sup>174</sup> Destaca-se o empreendimento da *Fundació “la Caixa”* em diversos sectores de conhecimento e com a abertura de variados centros como a CosmoCaixa e a CaixaForum. Igualmente, menciona-se a realização de exposições itinerantes, cuja diversificação temática das exposições (desde a ciência, ao cinema ou à arte) entedem a necessidade de levar oportunidades de conhecimento a todo o território espanhol e, desde 2018, também português.

<sup>175</sup> [COORD.] MELO, Alexandre, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa: Instituto Camões Portugal – Círculo de Leitores, 2007, pp. 78.

*métodos de planificação e gestão capazes de promover qualquer tipo de intervenção cultural coerente, consciente e eficaz quer a nível interno quer a nível externo*<sup>176</sup>.

Particularmente, no seio da produção artística, destaca-se um acrescido interesse pelos debates pós-modernos e as vertentes artísticas deste, internacionalmente. Deste modo, existe um crescente interesse pela transvanguarda, o neo-expressionismo, a *bad painting* e as novas figurações, entendendo este momento como um “regresso à pintura”, ocorrência característica neste Ocidente dos anos 80.

Após o exponencial desenvolvimento, nos anos 70, de novas técnicas para a produção artística, não foram poucas as figuras já estabelecidas que, tanto em Espanha como em Portugal, *se quedaron en «tierra de nadie» ante aquel estado nuevo de cosas. Muchos de los actores que habían construido un discurso artístico en función de una voluntad de transformación social, especialmente durante la dictadura, quedaron desubicados frente los argumentos posmodernos procedentes del nuevo mercado de valores*<sup>177</sup>.

Contudo não se poderá construir um discurso em torno da produção artística dos anos 80 num generalismo de “retorno à pintura” pois, efectivamente, existiu um importante avanço no contexto da *performance*, da *video art* e da instalação.

Atendendo que os anos 80 são marcados pelo aparecimento de novos sistemas operativos (*Windows* – 1984), meios de difusão e preservação da informação (*Walkman* – 1979; “CD” *Compact Disc* – 1982; o *E-mail* e a *World Wide Web* – 1980; primeira licença telemóvel nos EUA – 1983; ou de registo como a câmara *super 8* da Sony - 1980<sup>178</sup>.

Estas inovações tecnológicas fruto da globalização digital e cujo acesso é proporcionado pelo ascender do capitalismo nos países democráticos, compôs um quadro de novas possibilidades para a produção artística que, numa reacção antropofágica, absorve aquilo que é a vida, para trabalhar sobre a mesma. Desta forma, para artes

---

<sup>176</sup> Ibidem, pp. 73/74.

<sup>177</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 510.

<sup>178</sup> Acresceríamos, no estabelecimento de um discurso que pretende estabelecer a importância do desenvolvimento das novas tecnologias na arte, a capacidade fulcral destas em encurtar as distâncias de um modo tão perversamente simples, como pela realização de uma chamada telefónica: *Entre 1986 y 1996 el número de llamadas telefónicas que cruzaban el Atlántico creció de 100.000 a 1.974.000, y en el Pacífico, de 41 en 1986 a 1.098.000 en 1996. En 1985 el uso total de las comunicaciones en el mundo (telefonía, fax y transmisión de datos) sumó 15.000 millones de minutos. Diez años después, el número era de 60.000 millones de minutos.* MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 474.

plásticas, esta década caracteriza-se pelo surgimento de um diversificado conjunto de artistas com uma forte capacidade de afirmação do seu trabalho e uma presença cultural particularmente dinâmica, estabelecendo um composto geracional vasto e, por vezes, inorgânico.

Estas questões proporcionaram um desdobramento das linguagens artísticas e dos processos de conceptualização onde a imagética do corpo se renova, com particular interesse e essencial cadência para aquilo que se verificará na década seguinte.

Quando os conceitos tradicionais de identidade são, cada vez mais, colocados em causa pela evolução científica que, a partir de 1978 impõe uma profunda alteração nos ideais de reprodução, ao permitir que a fecundação seja realizada a partir de um laboratório, esbatendo a ortodoxia das relações entre homens e mulheres, ou a partir dos estudos para a reprodução das células através da colonização, feito alcançado em 1996, os corpos ganham novos adjectivos, novas valências, abrindo portas decisivas para o entendimento de corpos “outros”, ao género como um composto de multiplicidades e todas aquelas alternativas à “normalidade”.

Conforme reflectivo por Jorge Luis Marzo e Patricia Mayayo, a história do corpo e da sua apresentação e representação esteve *fuertemente condicionada por una serie de circunstancias, fundamentalmente políticas e ideológicas, que han supuesto una marcada diferencia con respecto a otros contextos europeos. (...) la consecuente imposibilidad de construir un cuerpo social plural y divergente influyeron indeleblemente en la negación de una exploración crítica del cuerpo, en sus facetas tanto de género, sexuales, como de espejo de los imaginarios colectivos. La violencia impuesta por una dictadura de cuaresma, cárcel y bienestar social condenó a los cuerpos a quedar sujetos a la hipocresía moral del Estado, a la peligrosidad administrada desde arriba y a los correspondientes tratamientos policiales*<sup>179</sup>.

Não obstante, os anos 80 trouxeram a possibilidade de repensar o corpo num novo espectro de oportunidades no desígnio da liberdade pós-ditatorial. Tal, é consequente nas artes e é particularmente visível no contexto das produções artistas não-tradicionais.

Contudo, e tal como foi exemplo para os anos 70, a construção de um debate em torno do corpo e da identidade obteve contornos essenciais e divergentes em Portugal e Espanha. Relativamente ao primeiro, mais centrado nas propostas do “retorno à pintura”

---

<sup>179</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 597.



– ainda que contando com importantes evoluções relativas ao campo da fotografia e da *video art*, cada vez mais integradas em contexto museológico – a potencialização de um debate sobre o corpo e a identidade eram, essencialmente, metafóricos.

Revelam-se artistas como Julião Sarmento, cujo processo de configuração do desejo nas suas infinitas modelações, se revela a partir de processos de produção e técnicas mistas, proporcionando leituras que são eminentemente provenientes do imaginário pessoal do espectador que contextualizam o carácter aberto da sua obra, ou *Pedro Tudela, que apresentou sempre a materialidade do corpo, no que respeita às suas dimensões mais viscerais e orgânicas, como principal eixo de força do seu trabalho, que conjuga instalações multimédia com uma pintura claramente sensível*<sup>180</sup>.

Não podemos deixar de referir ainda a dimensão metafórica das pinturas-colagem de Ana Vidigal, que transporta para a tela não só elementos exteriores à pintura, mas também objectos e detalhes da sua infância, criticamente colocados para a formulação de um novo olhar perante a condição social da mulher.

Estas “pinturas” de Ana Vidigal, cujo hibridismo com outros meios de produção é profundamente marcado, afastam-se dos meios tradicionais artísticos, revelando um crescente interesse por novos formatos de produção que, são particulares dos anos 80, como do crescente protagonismo das mulheres nos circuitos profissionais da arte que, na colagem, na instalação, na performance, no vídeo e nos hibridismos de todos estes<sup>181</sup>, encontravam uma libertação da marcada subjugação de género, impregnada na tradicionalidade dos veículos de expressão da *virilidad genialista*<sup>182</sup>.

Relativamente ao contexto institucional, será necessário destacar a exposição de 1983, organizada pela Sociedade Nacional de Belas Artes e com a curadoria de Luís Serpa, intitulada *Depois do Modernismo*<sup>183</sup>. Esta mostra colectiva introduz em Portugal o

---

<sup>180</sup> SILVA, Mafalda Marcos, *O Corpo é o Zero - Experimentalismo e Participação. Os anos 90 na Arte Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: FCSH-UNL, 2015, pp. 48.

<sup>181</sup> *One important route for reconstructing socialist-feminist politics is through theory and practice addressed to the social relations of science and technology, including crucially the systems of myth and meanings structuring our imaginations. (...) Communications technologies and biotechnologies are the crucial tools recrafting our bodies. These tools embody and enforce new social relations for women worldwide.* HARAWAY, Donna J., *A Cyborg Manifest - science, technology, and socialist - feminism in the late Twentieth century*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2016, pp. 33

<sup>182</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 528.

<sup>183</sup> A exposição, marcada pela participação de uma larga maioria de artistas que transitavam da década anterior, contou com um importante núcleo de presenças e actuações, não apenas nas artes plásticas, mas também nos âmbitos da arquitectura, da moda, do teatro, da dança e da música, contando também com colóquios e debates, propondo o desdobramento da diversidade estética, teoricamente suportada pelos ideias pós-modernistas.

debate pós-moderno que, num contexto proeminentemente marcado pelo “regresso à pintura”, permite o ressurgimento da figura humana nas artes plásticas, elemento longamente desvirtuado pelas teorias artísticas modernistas que procuravam a “essencialidade” da forma e que permitirá um importante desenvolvimento na tematização da identidade na arte.

Essencialmente em Espanha, a produção artística continua a sua formulação axial no território da metamorfose, compondo e descompondo as realidades sobre as quais trabalha de maneira visível, apoiando a crítica directamente nos valores da forma. Deste modo, e pelo claro impacto dos novos meios auxiliares da produção artística, possibilita-se a exposição de formas transmutadas, introduzindo debates como o da relação da descomposição da imagem e a identidade, nas instalações de Sérgio Prego, ou as psicologias ocultas nos signos de linguagem comercial de Núria Canal.

No seio destas diversificadas composições, o território artístico da década de oitenta revelou um profundo hibridismo que, paulatinamente, foi integrando a vivência quotidiana, os seus objectos e temáticas, na arte de vanguarda, culminando num caleidoscópio de perspectivas fragmentárias que movimentavam activamente o *marketing* dos museus e da crítica.

Esta multiplicação formal e conceptual representou uma transformação profunda, que se estende para os anos noventa, onde uma parte importante dos jovens artistas emergentes encontrarão, na conceptualização da década de oitenta, renovados olhares, perspectivas e críticas a perpetuar na sua própria produção.

A passagem para a década de noventa, sob imersão de novos processos políticos, sociais, económicos e comunicativos, deflacionou a tensão entre indivíduos, sistemas de pensamento e representacionais, provocados pelo surgimento de um metaespaço comunicativo que convertia o indivíduo num espectador participante daquele que era o espectáculo da realidade.

Este “espectáculo” configurava-se enquanto uma eminente anestesia perante os conflitos, internos e externos, configurando a década de 90 enquanto intrusiva e desassociada de afetações relacionais profundas e, no entanto, capaz de estabelecer uma conectividade com paradigmas e problemáticas vivenciais pela própria mediação do espectáculo contemporâneo. O início da década é marcado internacionalmente pelos sete meses da Guerra do Golfo, pela dissolução da URSS e o final do seu regime comunista em 1991 - em resultado da queda do Muro de Berlim, no final de 1989 - pelos conflitos na antiga Jugoslávia, pela generalização dos conflitos no continente africano e as suas

derradeiras consequências directas na população e pela crescente ameaça pela propagação do vírus da SIDA.

Em contexto internacional, existiu um profundo interesse em experimentar, registar e trabalhar artística e etnograficamente sobre a vida e os problemas derivados destes conflitos cujo universo ocidental, cada vez mais embebido na informação e comunicação difundida pelos *mass media*, acedia a um conhecimento imagético e visual sobre o “Outro”<sup>184</sup>.

Invariavelmente, para produzir sobre a vida, foi necessário romper a fronteira desta com a arte, sustentando uma dialéctica entre o corpo, enquanto composto e componente da identidade; o “Outro”, cuja existência formula o encontro dialéctico necessário e os elementos de consumo contemporâneos, como veículos de mediação dessa relação. Para os anos noventa, todos estes elementos, seja em conjunto ou individualmente, são analisados, desconstruídos e criticados, potencializando o entendimento das realidades contemporâneas.

Assim como se verifica internacionalmente ao longo da derradeira década do século XX, são reintroduzidos na produção artística o *ready-made duchampiano*, a Pop Art, o conceptual e noções críticas e socialmente comprometidas sobre a desmaterialização da arte. Estas produções heterodoxas são particularmente relevantes para estabelecer questionamentos e preocupações relativos ao contexto espacial, social, político e cultural, em que se inserem estes artistas, perpetuando uma problematização sobre temáticas fulcrais sobre a identidade - seja individual ou colectiva – trazendo à luz proeminentes debates sobre sexualidade e género, como analisaremos proximamente. Adicionalmente, mencionamos o incremento de um profundo interesse pelas formulações de “obra aberta”<sup>185</sup>, que permitirão a introdução de um carácter participativo ao espectador, redefinindo o campo artístico que, assim como a identidade ao formar-se, dependerá do “Outro” para comunicar com a obra, redefinindo-a numa panóplia resultados, onde a obra é meio de mediação e consequência da relação entre diversas identidades.

*Por outro lado*, na análise de Alexandre Melo para a arte produzida em território português, *por razões de ordem sociológica como sejam a escassez de oportunidades de*

---

<sup>184</sup> Recorde-se os trabalhos de Pushmala N. e Clare Arni, mencionados anteriormente.

<sup>185</sup> Assinala-se que os anos 90 foram prolíficos na recuperação de inspirações artísticas validadoras das práticas heterodoxas, assim como das teorias artísticas que suportavam a conexão entre arte e vida. Deste modo, denota-se uma recuperação de textos fulcrais como *A Obra Aberta* de Umberto Eco (1962), *Mitologias* de Roland Barthes (1957) e *A Sociedade do Espectáculo* de Guy Debord (1967).

*carreira, a dificuldade de internacionalização e a debilidade do mercado, a década de 90 vive o paradoxo da não-correspondência entre a intenção e o acto*<sup>186</sup>. Efectivamente, e apesar de uma maior aproximação das heterodoxias artísticas em detrimento dos meios de produção tradicionais, não existiu um abandono da produção objectual.

Entendendo a relação colectivizada e precedente de “retorno à instituição” no pós-25 de Abril, os objectivos dos artistas da década de noventa em Portugal, mantêm um direccionamento claro no desejo de pertencer às instituições públicas e, caracteristicamente, beneficiar economicamente de um público consumidor contemporâneo, levando a produção das obras a uma *"escala museológica"*<sup>187</sup>.

Paralelamente, esta foi uma década propícia a um imenso progresso em termos institucionais. Para além da criação do Ministério da Cultura, em 1995, e do Instituto de Arte Contemporânea, de fulcral importância para a profissionalização artística e para a dinamização dos circuitos de produção e divulgação da arte portuguesa, a criação da Fundação de Serralves, a dinamização do Centro Cultural de Belém, da Culturgest e do Museu do Chiado, culminam no intencionalismo dos artistas dos anos noventa.

Os artistas portugueses em produção nesta década e que impõe um posicionamento político – seja no contexto das políticas de identidade ou de outros debates contemporâneos – nas suas obras, fazem-no essencialmente sobre o conteúdo expresso nas suas obras.

Neste sentido de conteúdo ou temática, recuperamos a noção de metáfora abordada para as décadas anteriores. Numa arte claramente objectual, em termos da prática e produção, obstante à politização das posturas conceptuais tomadas relativamente à desconstrução e desmaterialização das formas, estas sucedem-se, com qualidades diferentes, permitindo à metáfora *prosseguir o seu caminho disfarçando, enganando toda e qualquer significação – ultrapassando-a, “extravasando-a”*.<sup>188</sup>

A nível de um discurso artístico e centrado nas perspectivas relacionadas às políticas de identidade, na análise do contexto exclusivamente da arte portuguesa desta década, Mafalda Marcos assinala que os anos noventa são caracterizados pela *necessidade de metamorfosear a obra de arte em análise crítica – ou comentário*

---

<sup>186</sup> [COORD.] MELO, Alexandre, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa: Instituto Camões Portugal – Círculo de Leitores, 2007, pp. 89.

<sup>187</sup> [COORD.] MELO, Alexandre, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa: Instituto Camões Portugal – Círculo de Leitores, 2007, pp. 89.

<sup>188</sup> FRANÇA, José-Augusto, “Metamorfose e Metáfora na Arte Contemporânea”. in *Anos 60 anos de ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94 / Livros Horizonte, 1994, s/ pp.

*objectivo do real – e o artista reforça a sua identidade enquanto indivíduo pertencente a uma sociedade e, por isso, directamente envolvido nos problemas da comunidade*<sup>189</sup>. Ainda que possamos falar de um reforço deste sentido de metamorfose na produção artística dos anos 90, acompanhada por uma nova, mais influente e aberta perspectiva sobre a imagem, proporcionada pela difusão dos *mass media*, é necessário notar que o sentido de metáfora que se perpetuou enquanto “jogo” crítico nos artistas portugueses, não foi abandonado.

A obra de arte não se metamorfoseia espontaneamente nos anos noventa para se compor enquanto análise crítica pois, nas últimas décadas, a obra de arte incorporou a crítica, impregnando-a de sentidos directos e transversais, abertos ao pensamento do espectador e à sua análise. Não obstante, a crítica possibilita-se na utilização de menores subterfúgios e representando-se mais directamente na forma, a partir dos anos 90.

Assinalamos, no desenvolvimento destas questões, a produção de Paulo Mendes, que abordaremos com maior amplitude mais adiante, Ana Jotta, cuja concepção artística convoca objectos quotidianos, jogando com a conceptualidade *kitch* e *low-culture*, entre a imagem e a palavra, ou João Penalva, que não abandonando totalmente o género pictórico, mas instrumentaliza a crítica através deste, estabelecendo uma estreita relação com o espectador.

De particular relevância é a produção de *Entertainment Co.*, projecto constituído pelos artistas João Louro e João Tabarra – cujas meritorias pesquisas individuais serão particularmente interessantes no início do século XX -, pela convicta politização imanente na postura exercida sobre as temáticas em que trabalham.

Ainda que a produção destes artistas estabeleça, na sua grande maioria, uma dimensão objectual que defende um potencial comercial para a arte, vale a pena assinalar que este colectivo, no desenvolvimento do debate sobre a disseminação do real, desenvolveu igualmente pesquisas centradas na desmaterialização do objecto artístico, como *Airbag - Return of the Real*.

Esta exposição, decorrida no Museu de Arte Contemporânea do Chiado no final de 1998, formatou-se enquanto um happening, descrito do seguinte modo, em 1999, pelo jornal Público: *Uma sala vazia, repleta de uma luz azulada, com uma enorme bola de*

---

<sup>189</sup> SILVA, Mafalda Marcos, *O Corpo é o Zero - Experimentalismo e Participação. Os anos 90 na Arte Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: FCSH-UNL, 2015, pp. 50.

*espelhos de discoteca ao centro e com imagens de televisão projectadas em cada uma das suas quatro paredes*<sup>190</sup>.

Este espaço imersivo, convocando a ideia de vida noturna pela assumpção dos traços distintivos de uma discoteca, coloca o espectador perante um elemento preciso e reconhecível, semelhante àquele que pertence ao “real”, através da utilização dos signos que geralmente constituem esse lugar de diversão. Todavia, esta instalação não tem como pretensão representar ou formular um simulacro - conforme a definição de Jean Baudrillard<sup>191</sup> -, mas reproduzir, a partir de uma sucessão de significantes que coloca à interpretação do espectador, uma discoteca.

Esta é uma reprodução crítica, onde os significantes se inserem correctamente, porém distorcem-se e disseminam a realidade que apresentam. A manipulação de significantes retirados da realidade, cujo significado os torna representantes do espectáculo, tornando a realidade que nos apresentam, em si, falsa.

Em resumo, estes significantes produzem uma subversão do gesto *duchampiano* onde não é a recolocação de um objecto funcional sob uma nova perspectiva que lhe confere um valor artístico, mas a reformulação dos conceitos arte e vida onde o objecto artístico pode incumbir uma funcionalidade (no caso, de club noturno), mesmo quando retirado do seu espaço original e colocado no museu.

No específico caso, o espectáculo é a temática da obra e a exposição que é realizada converge para uma ideia de imersão total de forma a provocar o questionamento sobre as suas premissas fundadoras. Compreendemos que os artistas não pretendem ter um papel combatente daquilo que é o espectáculo, mas procuram a potencialidade crítica a partir da exposição do mesmo, envergando um maior peso na mensagem subliminar da composição que, finalmente, é metafórica.

Não obstante, casos expositivos como *Airbag - Return of the Real*, cuja objectualidade se metamorfoseia para dar lugar a uma coisa outra, num potencial crítico

---

<sup>190</sup> RIBEIRO, Pedro, *Uma Discoteca no Museu*, Jornal PÚBLICO, 14 de Janeiro 1999 : <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/uma-discoteca-no-museu-124702> [acedido a 20 de Dezembro 2018].

<sup>191</sup> Entenda-se que na teoria filisófica de Baudrillard existem características específicas que marcam a vivência contemporânea, estas duas circunstâncias são distinguidas no próprio título da obra como *Simulação e Simulacro*. Sendo que o primeiro conceito trata sobre a representação onde o referente e o signo são equivalentes, sendo real e fictício simultaneamente; e o segundo onde simulacros são criados e mantidos com imagens de algo não-real, ou que já nem existe como referente físico. A teoria de Baudrillard de 1981 foi uma importante análise das sociedades de consumo e sobre como funcionam as codificações imagéticas.

que está na forma e aquém desta, são exemplos isolados no contexto português dos anos noventa.

Para os artistas portugueses, cujo desejo de serem reconhecidos institucionalmente não refreou com a passagem dos anos desde a instauração democrática, consagrou a manutenção da utilização da metáfora e da atribuição de símbolos móveis para, simultaneamente, integrar o mercado da arte e, estabelecer veículos conceptuais, potencializadores de debate.

Neste contexto, a década de noventa em Portugal é inaugurada com a exposição *10 Contemporâneos* (Serralves, 1992). Comissariada por Alexandre Melo, esta exposição compõe-se enquanto uma colectânea de 10 artistas que, não só são contemporâneos, mas os escolhidos para representantes da contemporaneidade, enquanto protagonistas da prática artística nacional. Gerardo Burmester, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Pedro Casqueiro, Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Portugal, Pedro Proença, Rui Sanches e Julião Sarmento foram os artistas seleccionados para integrar a selecta colectiva e, não poderíamos deixar de assinalar a falta de representatividade feminina, racial e de género, compondo um quadro de protagonistas exclusivo e homogéneo.

Neste sentido, exposições como *Imagens para os Anos 90*<sup>192</sup>, realizada em 1993 e comissariada por Fernando Pernes e Miguel von Hafe Pérez, tentavam procurar o condutor conceptual para definir aquilo que já era a última década do século XX, reunindo pela primeira vez um grupo de jovens artistas emergentes, do qual destacamos a presença de Miguel Palma, Paulo Mendes, João Paulo Feliciano, Fernando Brito, João Louro, António Olaio, João Tabarra, Carlos Vidal, Manuel Valente Alves, Daniel Blaufuks, Miguel Ângelo Rocha, Joana Rosa, Rui Serra ou Sebastião Resende.

Numa exposição cuja intencionalidade primordial se centrava na procura de uma nova sensibilidade estética definidora, culminou na apresentação de correntes múltiplas, apelando ora às perspectivas essencialistas e a-históricas, ora ao comprometimento ideológico, interventivo e contextual, culminando numa acentuada crítica relativa às opções tomadas para a integração da mostra.

As exposições colectivas sucederam-se e as colaborações distenderam-se ao contexto internacional, como no caso da parceria de João Paulo Feliciano e Carlos Vidal, e os espanhóis Pedro Romero e Siméon Sáiz que expõe no Convento de São Francisco em Beja, *Manifesto* consagrada enquanto alternativa politizada para a arte portuguesa no

---

<sup>192</sup> Porto, Fundação Serralves, 1993; Chaves, Centro de Exposições e Conferências do Alto Tâmega, 1993; Lisboa, Culturgest 1993-94.

início dos anos noventa. Ou a participação de artistas portugueses nos inúmeros festivais dedicados à performance que se celebraram no início da década, como as três edições do *Festival internacional de Performance i Poesia d'acció de València*, realizadas entre 1989 e 1992.

Os festivais, as mostras colectivas de acção e exteriorizadas do contexto museológico foram proeminentes em território espanhol, permitindo a confluência de artistas nacionais e internacionais nestes circuitos expositivos.

Paralelamente ao incremento de instituições museológicas que vemos surgir em Portugal, em território espanhol, a evolução de grandes equipamentos expositivos e museológicos e a criação de um maior número de eventos como feiras e bienais artísticas. Este crescimento institucional destaca-se pela descentralização da capital de Estado, pelo maior protagonismo do poder administrativo local e autónomo das comunidades regionais.<sup>193</sup>

A necessidade de preencher estes inúmeros novos museus dedicados à arte contemporânea, levaram a um exponencial incremento do mercado da arte que, se por um lado impulsionava o sector artístico, por outro, levava à compra indiscriminada e sem critério, de obras para a constituição destas coleções, colocando em causa a pertinência do acervo.<sup>194</sup>

Perante a ausência de uma atenção pertinente à arte por parte das entidades públicas, na sua maioria, os artistas dos anos noventa seguiram a política de afastamento das instituições oficiais pois, se nesta década já não era a censura que impedia a expressão artística, a pertença a um acervo museológico construído sem qualquer critério ou ecletismo, não atribuía qualquer valor.

Sob o formato de colectivos e associações, criaram-se grupos artísticos de pressão que, sem interesses financeiros, actuavam na base da experimentação e à margem das

---

<sup>193</sup> Particularmente o número de museus de arte contemporânea sofreu um aumento exponencial, entre 1980 a 2012. Conta-se com uma subida de 126 novas instituições museológicas dedicadas à arte contemporânea nestes 32 anos, das quais, grande parte foram pensados e ainda inaugurados nos anos noventa, como o Museu Extremeño y Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 1995), o Museu Guggenheim de Bilbao (Bilbao, 1997), o Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Barcelona, 1995) ou o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (Barcelona, 1994).

<sup>194</sup> CONSULTAR: BLANCO, Paloma, “Prácticas colaborativas en la España de los años noventa.” in [ED.] CARRILLO, Jesús.; NORIEGA, Ignacio Estrella e MERUS, Lidia Garcia, *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzcoa, MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento, 2005.



instituições oficiais, não permitindo a absorção das suas obras pelo prolífico institucionalismo que caracterizava este final de século.<sup>195</sup>

Deste modo, os meios preferenciais para a execução de projectos artísticos foram aqueles que não poderiam – pelo menos, não facilmente –, ser transpostos para dentro do museu, como o caso da arte pública (geralmente composta sob preceitos da produção *site specific*), meios que implicavam a possibilidade de reprodutibilidade infinita, como o vídeo e a fotografia (recolocando em destaque o debate relativo à pertinência do “original”), a *performance* (que na sua formulação teórica pode ser um elemento único e irrepetível) e, inovadora, a arte de internet<sup>196</sup>, acessível a todos.

Principalmente, *en los años noventa ciertos artistas y colectivos comenzaron a reflexionar de nuevo en torno a la función del arte y su papel real en la sociedad. Se trataba, pues, de plantear propuestas alternativas al estancamiento, a la pasividad y al individualismo reinantes y, de este modo, hacer del ejercicio del arte un dispositivo de expansión del pensamiento crítico y de subversión del discurso institucional, demostrando así que el arte aún podía cumplir un papel ante el mundo real.*<sup>197</sup>

A emergência de um demarcado interesse por uma série de práticas comprometidas social e politicamente, caracterizam estes grupos paralelos que,

---

<sup>195</sup> Destacamos, nomeadamente, o *Agustín Parejo School*, *Estrujenbank*, os *Fills Putatius De Miró* (FPDM), *Las Palmeras Salvajes*, *Preiswert Arbeitskollegen* (*Sociedad del Trabajo No Alienado*), *SEAC* (*Selección de Euskadi de Arte de Concepto*), o *Grupo Surrealista de Madrid*, *La Fiambrera*, *La Figuera Crítica de Barcelona*, a *Galería de Arte Contestatario*, o *Comité Ciudadano Para La Nominación De Valencia Capital Tercemundista De Europa* (CCPLNDVCTDE), o *Centro de Arte y Cultura Alternativos* (CACA) e a *Oficina 2004*, para enumerar apenas alguns dos colectivos nascidos nos anos noventa no exterior dos equipamentos e discursos oficiais.

BLANCO, Paloma, “Prácticas colaborativas en la España de los años noventa.” in [ED.] CARRILLO, Jesús.; NORIEGA, Ignacio Estrella e MERUS, Lidia Garcia, *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzcoa, MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento, 2005, pp. 190.

<sup>196</sup> *Internet, la red creada en los años sesenta bajo los auspicios del Pentágono y de diversas universidades estadounidenses, cobrará impulso en los años ochenta tras las restricciones iniciales.*

MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 474.

Destacamos alguns projectos interessantes como *what:you: get* (<https://www.whatyouget.net/vg/aguirrezabala>) de Roberto Aguirrezabala (1999), cujo espectador é participante de um participante que deixa a sua “dedada digital” no website, configurando-se este a partir da identidade digital de cada utilizador. Outro projecto de relevo é o de Dora García, *Todas las historias* (<http://www.doragarcia.org/todaslashistorias/>), iniciado em 2001 e que propõe ao leitor-performer que deixe uma história sua mas, principalmente, que leia, em voz alta, todos os relatos que se encontram na plataforma. *Cuando haya terminado, todas las historias, todos los hombres y todas las mujeres, todo el tiempo y todos los lugares habrán pasado por sus labios*, como se pode ler na página inicial do supracitado website.

<sup>197</sup> BLANCO, Paloma, “Prácticas colaborativas en la España de los años noventa.” in [ED.] CARRILLO, Jesús.; NORIEGA, Ignacio Estrella e MERUS, Lidia Garcia, *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzcoa, MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento, 2005, pp. 191.

inclusivamente, utilizavam a arte para trazer à luz problemas divergentes das instituições oficiais.

Esta “arte política”, criada no seio do espaço público, atraía a atenção para aquilo que eram as problemáticas e injustiças urbanas, laborais, ambientais, de género e sexualidade ou o racismo e reclamava a participação activa da comunidade a que se dirigia.

Como exemplo, assinalamos a produção de Group Public Projects, constituído enquanto colectivo artístico internacional (Girona, Berlim e Nova Iorque) com o objectivo de provocar a reflexão sobre a discriminação de seres humanos que diferem da ortodoxia definida, a partir de conceitos sociais basilares e através da arte, outorgando uma finalidade politizada para a mesma. Ou *La Fiambrera*<sup>198</sup>, cujas acções foram múltiplas pelo território espanhol, compreendendo uma proximidade entre a arte politizada e autonomia da arte, desvinculando-se de imagéticas ligadas ao consumo de massas.

Esta forma de crítica, afastando-se cada vez mais de qualquer relação simbólica ou metafórica, entendia o desenvolvimento de uma arte pragmática com resultados reais.

Para este efeito, os colectivos contavam com o apoio da população que, de forma extraordinária, respondeu ao chamamento intervencionista. Destaca-se, neste sentido, a mobilização da Associação de Vizinhos do bairro madrileno *Lavapiés* à intervenção de artistas, arquitectos e todo o género de intervencionistas que desejassem participar da sua *Convocatoria de Intervenciones urbanas*. Deste projecto que tem lugar em 1998, nasce um novo colectivo *Lobby Feroz*, pais da performance o “Concurso de Ruínas”, talvez um dos eventos de maior comprometimento político da década, em Espanha.

Nesta performance, um público com a função de júri percorria os edifícios mais deteriorados de *Lavapiés*, onde os vizinhos abriam as suas habitações para dar a conhecer o interior das suas casas, deste espaço privado que era omitido pelas reabilitadas fachadas exteriores e escondia estas ruínas. Esta acção é particularmente importante na sua qualidade crítica, interventiva e, principalmente, subversiva pela retirada de qualquer sentido de “espectáculo” que se lhe podesse atribuir.

Ainda que uma acção deste teor não pudesse ser transposta para um espaço museológico sem perder o seu potencial crítico, paulatinamente, as instituições artísticas começarão a incorporar meios e produções de semelhante formulação.

---

<sup>198</sup> Colectivo formado a meados da década de noventa, em Valência, pelos artistas Curro Aix, Santi Barber, Xelo Bosch y Jordi Claramonte.

Para fechar a década, o jovem CCCB (Barcelona), realizará uma exposição dedicada ao legado a transpor ao novo milénio. *Equipatge per al 2000. Més de pressa, més de pressa* (*Baggage for the Year 2000. Faster, faster*), realizada entre 18 de Dezembro de 1999 e 12 de março de 2000, consagrou o sentido interventivo do comprometimento com a vida, a par da desmaterialização do objecto artístico. *Equipatge per al 2000*, mais do que uma exposição, foi um espectáculo.

Como “obra total”, o colectivo La Cubana levou para dentro do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona um projecto performativo e expositivo de intervenção crítica relacionado com a vivência contemporânea e o legado contemporâneo.

O espaço transforma-se numa série de cenários que se inicia com a escolha do espectador: numa sala onde são dispostos as principais invenções do século XX, cada um dos 25 mil espectadores que passaram pela exposição tem de tomar uma opção ao responder à pergunta, *¿qué invento del siglo XX se llevaría usted al 2000 si solamente pudiera llevarse uno?*<sup>199</sup>.

Ainda que a profusão de objectos apresentados<sup>200</sup> pudessem ter retirada a sua funcionalidade e a sua apresentação fosse inegavelmente estética, a escolha subjectiva de um único objecto – aquele a transpor para o milénio seguinte – baseava-se, inegavelmente, na ilusória necessidade daquele objecto para a sua vida.

Sob a premissa de que estes elementos objectuais aperfeiçoados ao longo do último século foram desenvolvidos pela sua capacidade relacional com tempo. Seja para ganhá-lo ou lutar contra aquele, os objectos em causa formulam uma relação imediata com o quotidiano dos indivíduos e a relação que estes próprios estabelecem com o seu entorno e com o “Outro”.

Finalmente, desta exposição que entendia o transpor de uma “bagagem” do velho para o novo milénio, ficou apenas a experiência do espectador participante e o registo discursivo das performances realizadas, sequentes representações sobre as relações compreendidas entre diversas gerações entre si, com o tempo e com a contemporaneidade.

Apesar dos objectos que figuração na exposição – sobrepondo o seu valor funcional ao estético – a exposição caracterizou-se pela imaterialidade, perpetuando o

---

<sup>199</sup> SS.AA., *Equipaje para el 2000 / La Cubana*: <http://www.lacubana.es/es/teatre/equipatge-pel-2000-mes-de-pressa-mes-de-pressa/> [acedido a 23 de janeiro 2019].

<sup>200</sup> Conta-se que estariam apresentados nesta primeira sala de exposição aquelas que foram consideradas as grandes invenções do século XX, pelo seu impacto na vida quotidiana e da sociedade: o telefone, a caneta, a televisão, as lâminas de barbear, a máquina fotográfica, o avião, o frigorífico, a máquina de lavar a roupa, a aspirina, a pílula anticonceptiva, o rádio, o carro, a lâmpada, o fecho de correr, o cartão de crédito, o computador, entre outros.

culminar dos processos de metamorfose que a arte espanhola sofreu ao longo das últimas décadas. O sentido crítico existe fora de qualquer objecto e perpetua-se no registo da acção empreendida sem que mais nada tenha de existir para manter a memória da acção, sem recorrer a metáforas ou subterfúgios, o comprometimento político imanente é tema e obra.

Em relação às discussões empreendidas nestas *performances*, estas revelam um estudo relacional entre diferentes identidades. Atendendo ao espaço dedicado ao debate *Todo gira alrededor del tiempo*, três diferentes gerações são apresentadas, *una mujer mayor que no entiende la falta actual de tiempo rechaza las prisas y defiende el ritmo natural de las cosas; un ama de casa convencional que no es consciente de la trampa del tiempo porque en realidad nunca lo ha tenido. No sabe lo que es el tiempo. Ella es la víctima irreflexiva de la cultura de la rapidez. Se somete al ritmo de una vida trepidante y se adapta a lo que le dicen que tiene que hacer, pero no para. Y una tercera mujer, es una ejecutiva agresiva que se ha integrado en la cultura de la rapidez y da un valor extraordinario al ahorro de tiempo. Cree que la tecnología ha liberado a las mujeres aunque les obligue a la doble jornada y a no tener tiempo para nada. Prefiere no ser una esclava a cambio de ser una mujer liberada*<sup>201</sup>.

A interessante constatação sobre os diferentes entendimentos sobre o tempo a nível geracional, coincidente com modos de formação da identidade diferentes – tradicional, moderno e pós-moderno – que implica uma perspetivação de menos a mais conectada com as formas de mediação de informação, torna-se mais relevante quando compreendemos que esta é uma representação da evolução feminina, ao longo do século XX, perpetuando um relevante discurso sobre o modo como o tempo, a informação e as políticas de identidade formaram a mulher pós-moderna, em vívido contraste com as suas antecessoras.

Não obstante, na grande cozinha do âmbito *Ganar tiempo*, são igualmente três mulheres que formulam o debate sobre os benefícios e contratempos dos electrodomésticos e a afectação nas suas vidas, objectivando uma imagética feminina intrinsecamente conectada com a casa e o ideal ortodoxo relativo ao papel da mulher na sociedade.

A década termina e o novo milénio inicia-se, em Espanha, na acentuação do interesse pela desmaterialização do objecto artístico, metamorfoseando a obra de arte

---

<sup>201</sup> SS.AA., *Equipaje para el 2000 / La Cubana*: <http://www.lacubana.es/es/teatre/equipatge-pel-2000-mes-de-prensa-mes-de-prensa/> [acedido a 23 de janeiro 2019].

numa coisa outra, em benefício da intervenção crítica na sociedade. Segundo Alexandre Melo, este paradigma do artista enquanto etnógrafo cujo importante impacto internacional não foi proeminente em Portugal, *foi uma tentativa de reconfiguração do discurso benjaminiano do “artista enquanto produtor” recolocando no papel do Outro, um outro cultural, cuja alteridade se define em termos de identidade e já não em termos de classe socio-económica.*<sup>202</sup>

Aquilo que assinalamos como uma característica comum internacional e que vemos também em Espanha, não existiu de forma preponderante na intencionalidade artística portuguesa pois, para o crítico de arte, em Portugal nunca existiu o “Outro” enquanto identidade cultural, pois o país nunca foi confrontado como movimentos preponderantes de afirmação das identidades não ortodoxas.

Sem embargo, embora a importância sobre o “Outro” tenha tido um destaque supérfluo na arte portuguesa dos anos noventa, um movimento de investigação individualista foi profundamente importante. O artista português imergiu na necessidade de se conhecer a si próprio, à sua tradição e ao seu contexto, ou seja, à sua identidade.

Seguindo uma investigação directamente conectada ao percurso individual – a identidade do artista, do espectador, do espaço ou da própria obra – o corpo e a identidade incorporaram-se enquanto veículos formais, temáticos e conceptuais fulcrais para a produção artística destes anos.

O artista questiona, procura e coloca em causa a sua identidade, volátil entre os seus estados internos individuais e as múltiplas estruturas proporcionadas pela interação social e as formas de significação mediadas entre o indivíduo e aquilo que lhe é exterior.<sup>203</sup> Este encontro entre aquilo que é externo, mediado pelos elementos novos elementos da cultura de consumo e de difusão de informação e comunicação é, como analisado anteriormente, sempre e invariavelmente um encontro com o “Outro”. Esta dimensão relacional que compõe a construção da identidade pós-moderna – assim como define a sua fragmentação -, é também o modo como os artistas dos anos 90 perpetuam o seu meio de análise, como iremos analisar mais adiante.

Similarmente, a arte espanhola centrar-se-á igualmente nas problemáticas internas propiciadas por um pós-modernismo recém-chegado e importado das suas congéneres

---

<sup>202</sup> [COORD.] MELO, Alexandre, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa: Instituto Camões Portugal – Círculo de Leitores, 2007, pp. 85.

<sup>203</sup> DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 65.

internacionais. Contudo, mais que um projecto de análise interno, a investigação artística espanhola será essencialmente crítica no entendimento da fragmentação das identidades, das pluralidades ideológicas e dos modelos de interpretação histórica imersos no espectáculo contemporâneo, no mito do “acontecimento”, do génio productor e do valor exacerbadamente atribuído às realidades difundidas pelos *mass media*.<sup>204</sup>

Seja pela análise ou crítica, as investigações artísticas levadas a cabo pela periferia ibérica, centraram-se menos no universo de um “Outro” global e genérico, que lhe é distante, mas nas relações mediadas que se constituem enquanto primordiais na formulação do “Eu” pós-moderno.

Pensar que a incursão sobre um projecto etnográfico revela uma maior “modernidade” no seio das pesquisas contemporâneas, balizando esta relação de sentido vanguardista entre uma maior ou menor relação com os meios de mediação e difusão de informação, parcializa a importância das pesquisas relacionadas com a identidade que, de todo poderão ser entendidas em detrimento da relação com aquilo que é externo ao indivíduo.

Esta externalização relacional mediada e a sua importância para a formação da identidade é compreendida fenomenologicamente, na afirmação de que *there is no true thematization of one's body prior to que encounter with the Other*<sup>205</sup>

Deste modo, alegar que, na falta de uma potencial relação com o “Outro”, – porque existe sempre um “Outro” na formulação identitária do indivíduo pós-moderno – os artistas submergiram no individualismo da sua identidade, retira da equação a importância fulcral das relações mediadas contemporâneas que se tornam esse “buraco da fechadura” pelo qual espiamos o “Outro” e a sua realidade, estabelecendo uma relação pela qual, não só passamos a compreender a nossa própria identidade, mas também a reformulamos reiteradamente, coleccionando os fragmentos em que esta se torna.

Neste sentido, também será necessário compreender que aquele “Outro” para que os artistas espanhóis olham, não é um elemento distante e estranho pois, em grande medida, a produção artística centra-se naquilo que é familiar – creio que inclusivamente poderemos descrever como basilar – para estes artistas.

Cabe questionar, portanto, em que medida o comprometimento sociológico e as suas produções politizadas, estarão a problematizar mais sobre o “Outro”, que sobre si

---

<sup>204</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 502.

<sup>205</sup> LEDDER, Drew, *The Absent Body*, London: The University of Chicago Press, 1990, pp. 92.

mesmos. Objectivamente, as questões levantadas por estes artistas são, na sua larga maioria, próximas a si mesmo e, no poder de decisão do artista, consciente ou inconsciente, ao comprometer-se com as questões identitárias e sociológicas deste “Outro” que o rodeia, proporciona um nível de integração comunitário – cuja afirmação pode ser acompanhada por uma efectiva pertença a um colectivo com os mesmos objectivos ou meramente simbólica – esbatendo as barreiras entre o “Outro” e o “Mesmo”.

Conclusivamente, se os problemas do outro são igualmente os problemas do artista - cujo nível de afectação na sua vivência e identidade não pretendemos mensurar -, então o questionamento proposto no sentido de analisar, criticar e actuar politicamente através da arte é também uma individualização (ainda que mais alargada) de comprometimento às políticas de identidade, onde *todo esto (...) nos sitúa ante un escenario que posibilita el nomadismo, la desaparición de las identidades rígidas, la fragmentación positiva sin renunciar a un ideario transformador sino más bien accediendo a él de este modo.*

Relativamente ao desenvolvimento discursivo, nos anos noventa, das questões da identidade, aquilo que denotamos em ambos os países, é um profundo desdobramento de identidades, destacando a rápida transcorrência do tempo, acrescentando um mais acentuado lapso evolutivo entre as gerações.

Espanha e Portugal, passam pela modernidade como uma breve transição para a pós-modernidade e, as novas gerações que estabelecem uma relação mais profunda com os meios de mediação distanciam-se do seu próprio meio relacional que, tradicionalmente, seria o cerne da formação identitária, estilhaçando as dicotomias dualísticas e as imagéticas fixadas rigidamente por políticas de identidade ortodoxas. Consequentemente, esta nova geração, rasgada tão rapidamente do seio tradicional, é algo novo e profundamente distante dos seus progenitores, tal e como é explícito através dos retratos que Mary Ellen Mark realiza sobre os núcleos familiares espanhóis (*The New Spain*, 1985), ou pela fotografia de Carlos Vidal (Sem Título, 1993) exposta na colectiva *Imagens para os anos 90*.

Assim, nesta rápida desintegração das identidades ortodoxa, possibilitando o irromper de novas possibilidades e perspectivas sobre a identidade – enquanto um todo constituído por múltiplos fragmentos – veremos balançar as sólidas estruturas que demarcavam a superioridade de determinadas identidades e a periferização de outras.

## II.2. Discursos e dicotomias entre Portugal e Espanha: Género, corpo e a periferização dos conceitos de identidade na década de 90

*Difference should be difficult. It should not simply be grudgingly admitted and sidelined, nor should the aim be for it to disappear in some fantasy of an expanded and more inclusive 'normal'. To be intolerable is to demand that the normal, the natural and the common be challenged. To do this is not to demand inclusion, but rather to refuse to accept any operations of exclusion and erasure that make up the normal and compulsory sameness.*<sup>206</sup>

- David J. Getsy

Os discursos sobre os géneros, particularmente aqueles que pretendemos desenvolver sob as distintas perspectivas políticas, sociais e culturais que emergiam na península ibérica nos anos noventa, são parte integrante e eminente consequência contextual que abordámos anteriormente.

A conclusão dos regimes ditatoriais estabelecidos durante largos anos, ela mesma consequência de uma continuada renovação conceptual, constituiu-se enquanto um corte fulcral para a reconcepção da fundamentação da vida e dos parâmetros tradicionais e modernos que assentavam basilarmente sobre construções conceptuais ortodoxas.

Conceptualmente, e como analisado no capítulo anteriormente dedicado às políticas de identidade e o debate pós-moderno, os géneros – seja por condições eminentemente físicas ou não – estabelecem-se no seio das dinâmicas de poder que, finalmente, regulamentam a manutenção da ortodoxia patriarcal.

A consciencialização da existência de uma norma e, consequentemente, de um poder que a define, não se trata efectivamente de uma ocorrência única do pós-modernismo, pois movimentos, como os feministas, têm registados focos de actuação e interveniência em diversas épocas cujo sentido de actuação, finalmente, veiculava de maneira subjacente a intenção de perturbar o *status quo* vigente.

Particularmente, no caso dos movimentos feministas que desde já referimos, através do século XX, incluem registos referentes à actuação de grupos e colectivos centrados na demanda por direitos igualitários, cuja dedicação não foi diferente em

---

<sup>206</sup> GETSY, David J., “Queer Intolerability and its Attachments” in COORD. GETSY, David J, *Queer*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2016, pp. 13.



Portugal e em Espanha, apesar da larga permanência de regimes ditatoriais nos dois países.

Em Portugal, nas primeiras décadas do século XX, vimos surgir grupos de carácter marcadamente feminista e procurando intervir activamente e socialmente, como o Grupo Português de Estudos Feministas (1907), a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909), a Associação de Propaganda Feminista (1911), o Círculo Feminista Português, a União das Mulheres Socialistas, o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914) e a Associação Feminina de Propaganda Democrática (1915)<sup>207</sup>.

Destes, o único a perdurar ao longo do Estado Novo foi o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas que conseguiu manter uma discreta actividade, no seio de um regime que mascarou – habilmente, comparado com as restantes ditaduras vigentes na Europa – a manutenção da normativa patriarcal, ao valorizar o papel social da mulher, reservando às mulheres uma esfera própria de actuação, privada e pública, sem atribuir, contudo, ao espaço feminino um valor igual ao masculino.<sup>208</sup>

No entanto, considerando a política de enaltecimento da mulher enquanto parte integrante do projecto definidor da sociedade portuguesa do Estado Novo<sup>209</sup> e a dificuldade de prosseguir uma contra actuação política formalmente organizada, ao longo dos anos 60 denota-se uma diluição da oposição feminista que, finalmente, deixara de ter expressão<sup>210</sup>.

Não obstante, as circunstâncias que levaram à diminuição do intervencionismo activo dos movimentos feministas em Portugal foram alvo de revisão após o 25 de Abril quando, o processo de democratização da sociedade portuguesa permitiu o questionamento sobre a «ordem natural», patriarcal e ortodoxa.

---

<sup>207</sup> CONSULTAR: GORJÃO, Vanda, “Oposição Feminina(?), Oposição Feminista(?) ao Estado Novo” in COORD. AMÂNCIO, Lígia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 110

<sup>208</sup> PIMENTEL, Irene Flunser, “O Estado Novo, As mulheres e o feminismo” in COORD. AMÂNCIO, Lígia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 91.

<sup>209</sup> Salazar defendeu uma aparente igualdade de valor na diversidade de funções, atribuiu espaços diversos – público/privado – aos homens e mulheres, defendeu a família tradicional da qual a mulher constituía o «esteio» e propôs-se reenviar as mulheres para o lar. (...) considerou «funções de utilidade social» a maternidade e o trabalho doméstico, o salazarismo pareceu estar a atribuir à mulher uma cidadania social. JOAQUIM, Teresa, “Feminismos, Estudos sobre as mulheres ou «Para onde vai este barco?»” COORD. AMÂNCIO, Lígia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 203-204.

<sup>210</sup> Apesar desta inexpressividade que incorre ao longo dos anos 60, note-se que, em 1969, surge o Movimento Democrático das Mulheres discretamente conectado ao Partido Comunista. CONSULTAR: GORJÃO, Vanda, “Oposição Feminina(?), Oposição Feminista(?) ao Estado Novo” in COORD. AMÂNCIO, Lígia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 120.

Como consequência da nova percepção conceptual democratizada, ao longo das décadas de 70 e 80, as feministas desvinculam-se da ideologia dos movimentos feministas do século XX, cuja credibilidade política e social associava-se aos seus papéis de boas esposas e mães de família, conciliado estes à actividade política. As feministas das décadas de 70 e 80 entendem a necessidade de efectuar uma ruptura essencial com esta concepção, reclamando a libertação das mulheres do seu destino biológico e das normativas impostas sobre a família tradicional que, finalmente, as subjugava.

No contexto artístico, valerá a pena assinalar o modo como o período pós-ditatorial permitiu a introdução de um renovado interesse sobre a abordagens femininas e feministas na produção artística. Em 1977, paralelamente, à exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, realizou-se na Sociedade Nacional de Belas-Artes a exposição *Artistas Portuguesas*, reunindo dois núcleos de artistas, um português e outro norte-americano, cuja particularidade consistiu na constituição de um vasto conjunto de participantes, integralmente do género feminino<sup>211</sup>.

Apesar das fortes críticas sofridas, nesta exposição, a primeira do género em Portugal, *houve uma tentativa de continuar a questionar o papel e a criatividade das artistas portuguesas naquele que era um renovado ambiente cultural e social, marcado pela abertura não só das fronteiras, mas também dos horizontes conceptuais*<sup>212</sup>.

No novo fulgor da década de 1980, *em especial na primeira metade, os grupos e associações feministas continuaram a desenvolver trabalho, em especial em torno da legalização do aborto, das comemorações do 8 de Março, levantando também novas causas como a luta contra a violência doméstica. Todavia, a expressão —feminismo— não era frequentemente utilizada a não ser nas iniciativas de alguns grupos e associações de menor dimensão.*<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Com curadoria de Sílvia Chicó, Emília Nadal, Clara Menéres e Beth Coffelt (na secção norte-americana), do núcleo português, participaram as artistas Alice Gentil Martins, Alice Jorge, Amália Andrade, Ana Hatherly, Ana Vieira, Assunção Venâncio, Clara Estrela, Clara Menéres, Dorita Castel-Branco, Emília Nadal, Estreia, Fernanda Nobre, Graça Morais, Gracinda Candeias, Inês Guerreiro, Isabel Leginhas, Ivone Balette, Kukas, Lourdes Leite, Manuela Correia de Sousa, Maria Ângela de Brito Pereira, Maria Antónia Azevedo, Maria do Carmo Galvão Teles, Maria Flávia de Monsaraz, Maria Antónia Correia Gomes, Maria Benamor, Maria Gabriel, Maria Keil, Maria Rolão, Maria Velez, Marília Viegas, Matilde Marçal, Menez, Paula Rego, Pissarro, Rosa Fazenda, Salette Tavares, Sarah Afonso, Teresa Ferrand, Teresa Magalhães e Grupo Puzzle.

<sup>212</sup> OLIVEIRA, Márcia Cristina Almeida, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, Universidade do Minho: Tese de doutoramento em Ciências da Literatura (área de especialização em Literatura Comparada), 2013, pp. 145.

<sup>213</sup> TAVARES, Manuela, *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Lisboa, Texto, 2011, pp. 300.

Em Portugal, apesar da evidente importância dada às abordagens dos problemas das mulheres, reclamados pelos grupos feministas, nos vinte anos que seguem o 25 de abril de 1974, essas nunca se consubstanciaram em debates públicos de relevância. Não obstante, a partir dos anos noventa, apontados como a década em que os movimentos feministas se globalizam, é possível denotar um crescente interesse na afirmação dos direitos da mulher nas esferas políticas nacionais que, finalmente, são um resultado do impulso internacional propiciado pela integração dos debates feministas em importantes instituições transnacionais, como as Nações Unidas.<sup>214</sup>

A par do impulso internacional, e através do conhecimento acessível e directo proporcionado pela globalização assistimos em Portugal, nestes anos, à constituição de novas associações como a Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (APEM, 1991) e a Associação Portuguesa de Investigação na História das Mulheres (APIHM, 1997), sendo igualmente uma década marcada pela publicação de revistas como a *Ex-Equo* e as *Faces de Eva*.

Opostamente, em Espanha, enquanto perdurava a ditadura franquista, assistimos a uma progressiva inserção da mulher na luta anti-franquista, através de um associativismo manifestante e activo em favor da liberdade<sup>215</sup>. Se, durante a ditadura espanhola uma imensa maioria de mulheres se encontrou privada de qualquer autonomia económica e cultural, afastadas do mercado de trabalho e sofrendo uma exclusão total de qualquer contexto socio-político que proporcionaram a perda de todas as liberdades alcançadas no início do século<sup>216</sup>, essencialmente a partir dos anos sessenta, denota-se um profundo envolvimento do associativismo feminino na resistência política perante o regime oficial.

---

<sup>214</sup> Como nota, gostaríamos de referir a fulcral importância da conferência realizada no ano de 1995, organizada pelas Nações Unidas em Pequim, que resultou na redacção de uma importante declaração sobre aquilo que eram os direitos da mulher. Apesar da importância desta declaração, que destaca a existência de desigualdades de género e a necessidade de equilibrar as disparidades entre homens e mulheres, este é também um documento que, finalmente, necessita de reafirmar no artigo 14.º que legitimando que os direitos humanos não se aplicariam unicamente ao sexo masculino, revelando, assim de tudo, que existiria um entendimento anterior que poderia por em causa os direitos humanos àqueles que não eram parte integrante do género normativo.

SS.AA., *Women's rights are human rights* | United Nations, *Beijing Declaration and Platform of Action, adopted at the Fourth World Conference on Women*, 1995: <https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/BDPfA%20E.pdf> [Acedido a 1 de Maio 2019].

<sup>215</sup> *En 1951, por ejemplo, miles de mujeres participan en el boicot de los transvías cuando aumenta el precio de los billetes.* MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 299.

<sup>216</sup> Note-se que, após uma larga luta levada a cabo pelas primeiras sufragistas espanholas, em 1933, todos os elementos do sexo feminino puderam participar activamente nas votações para as eleições gerais de 1933.

Para além da autonomização das associações de *Amas de Casa* que expandem o seu núcleo de actuação – inicialmente criadas pelo Estado franquista como modo de consciencialização para o papel da mulher dentro dos valores patriarcais -, a partir de 1965 surgem iniciativas centradas na politização feminina como, em Madrid, o *Movimiento Democrático de Mujeres* (MDM) cuja petição enviada ao governo espanhol, dois anos depois, denunciava a discriminação da mulher, recolhendo mais de 1.518 assinaturas, foi o primeiro documento público de alcance nacional a reivindicar direitos igualitários para os géneros.

Com a morte de Francisco Franco, como analisado anteriormente, um fenómeno global ocorre e, a procura popular pela libertação das instituições oficiais, perpetua um fervilhante desejo de oposição àquele passado recente que deixara marcas profundas na formação espanhola.

Não obstante, a destabilização política resultante da perda do principal chefe de Estado permitiu a emergência e mobilização dos movimentos feministas que, finalmente, poderiam deixar o secretismo para trazerem à luz a agenda política e social que vinha a ser trabalhada em segredo, ao longo da larga ditadura<sup>217</sup>.

Em dezembro de 1975 assistimos, em Madrid, ao primeiro grande encontro das organizações feministas a nível nacional que, em três dias, invadiram a capital com as suas *Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer*, permitindo pela primeira vez a discussão aberta sobre aquilo que era o feminismo e as potencialidades de actuação do mesmo<sup>218</sup>. Em maio de 1976 têm lugar em Barcelona as *Jornadas Catalanas de la Dona*, numa

---

<sup>217</sup> *Poco después, y una vez inaugurado el proceso de salida a la luz pública después de 40 años de dictadura fascista, reaccionaria y ultra católica se produce el estallido en masa de un sinfín de organizaciones feministas en la llamada "transición política" ( si se quiere ver alguna ruptura con el franquismo) como será el caso de la Coordinadora de Organizaciones Feministas de Barcelona, (...) la ya nombrada LAMAR, Colectivo Feminista, Organización Feminista Revolucionaria Partido Feminista... de ideología feminista radical que, como haría posteriormente el PFE e incorporándolo a su ideología, consideraban a la mujer como clase social y económica explotada y oprimida por el varón y el patriarcado (...). También se crea de forma paralela y similar a la estructura organizativa catalana en Madrid una Plataforma de Organizaciones Feministas que al igual que en el caso anterior admiten y agrupan a una serie de colectivos feministas locales de diversa índole y muchos de los cuales admitían la doble lucha, como el MDM (que pasó a llamarse MLM —Movimiento de Liberación de la Mujer—), Mujeres Juristas, Mujeres Separadas, Vocalías de Mujeres de Asociaciones de Vecinos, o el Frente de Liberación de la Mujer, que si bien admitían la doble militancia política del feminismo y la lucha por el socialismo y la democracia, no obstante se mostraron siempre autónomas e independientes a todo tipo de partido u organización política.* LAMELAS, Guillermo Fiscer, “El Feminismo español en la segunda mitad del siglo XX”, in *Revista de Claseshistoria*, Nº. 3 (Marzo), 2013, pp. 9

<sup>218</sup> *Discuten ampliamente los dos polos políticos que en ese momento se estaban discutiendo en el feminismo y que seguirán discutiéndose durante varios años más, como eran por un lado el feminismo radical (mantener, fomentar y crear estructuras exclusivamente de tipo feminista para ahondar en la lucha por la liberación de la mujer y que debía ser estrictamente independiente y autónoma de todos los partidos y organizaciones políticas) y el feminismo socialista o político( el cual compagina la lucha feminista por*

iniciativa política exclusivamente feminina e catalã, mobilizou cerca de 4 mil participantes, cujo objectivo era debater não apenas a libertação da mulher, mas as alterações políticas necessárias a implementar no sentido de definir uma democracia socialista na Catalunha.

Consequentemente, os impulsos políticos começaram a espelhar as reivindicações destas mulheres no sentido de normalizar as condições sociais, políticas e económicas, procurando eliminar as discriminações de género. Assim, os anos setenta caracterizaram-se pelo que *se ha venido en llamar “la época de toma de conciencia de la mujer”*.<sup>219</sup>

Em maio de 1978, realiza-se em Madrid a primeira grande manifestação a favor da legalização do aborto, justamente três anos depois da anulação da licença marital, a qual garantia a autoridade do marido perante o exercício de direitos como a assinatura de contratos de trabalho, pedir a carta de condução ou, inclusivamente, abrir uma conta bancária.

Em 1980 o novo Estatuto dos Trabalhadores proclamou o direito à igualdade de oportunidades no âmbito laboral e a lei do divórcio entrou em vigor a partir de 1981, ainda que alvo de um fenomenal escândalo eclesial<sup>220</sup>.

A pressão exercida, em Espanha, pelos grupos e políticas feministas conseguiram provocar alterações basilares naquele que foi o código penal franquista, marcado pelo ultraconservadorismo, promovendo toda uma série de medidas que revelavam a necessidade de os códigos políticos se adaptarem a um novo entendimento sobre temas como o adultério, o matrimónio, o divórcio ou a igualdade jurídica.

Em Espanha, a última grande campanha de massas levada a cabo - em unanimidade - por todas as feministas, independentemente das tendências políticas subjacentes, ocorreu precisamente na década de oitenta, a favor da modificação do código penal e legalização referente ao aborto. Esta alteração à legislação vigente foi, no entanto, um espinho que apenas seria retirado, parcialmente, em 1985 com a despenalização do aborto em casos específicos, lei alterada um ano antes, em Portugal.

---

*la liberación como elemento a llevar a cabo a la par de las diferentes iniciativas políticas para alcanzar la democracia en el estado español a nivel genérico, y donde se defendía la participación en organizaciones y partidos políticos con la lógica doble militancia*). LAMELAS, Guillermo Fiscer, “El Feminismo español en la segunda mitad del siglo XX”, in *Revista de Claseshistoria*, Nº. 3 (Marzo), 2013, pp. 5-6.

<sup>219</sup> LAMELAS, Guillermo Fiscer, “El Feminismo español en la segunda mitad del siglo XX”, in *Revista de Claseshistoria*, Nº. 3 (Marzo), 2013, pp. 7.

<sup>220</sup> CONSULTAR: MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 343.

Em sentido comum para ambos os países, *Esta categoria analítica, o género, tornou-se mais premente (...) nos anos 90, tendo como nó fulcral os aspectos relacionais da construção social do feminino (e do masculino). Tornou-se num passe-partout, numa palavra-gazua.*<sup>221</sup>

A nuclearização do género enquanto problematização social nos anos 90, consequente da abertura conceptual instigada pela democratização de ambos os países, foi um importante impulso para a tematização da identidade de género – e, particularmente, do feminino, que abordamos neste momento – na arte. Ainda que, apesar dos diferentes níveis de avanço e focalização, comumente, entre Espanha e Portugal, *es en la década de los noventa cuando el mundo artístico (...) empieza a mostrarse más permeable a la influencia de los discursos feministas y surge la primera hornada numéricamente significativa de artistas con un programa feminista explícito y consciente.*<sup>222</sup>

Não obstante, o levantamento de debates centrados na tematização dos feminismos na arte produzida nos anos noventa, terá assinaláveis diferenças no contexto da produção artística, nomeadamente, nos modos de apresentação das problemáticas relacionadas com a questão da identidade e sob os preceitos que analisámos anteriormente, referentes à utilização da metamorfose e da metáfora para o tratamento dos questionamentos comuns.

Conforme assinalado por Ana Campos, *os estudos da sexualidade baseiam-se em modelos biomédicos de padrão masculino e ignoram a influência que as normas sociais têm sobre as sexualidades, em especial a sexualidade feminina; a visão feminista e dos movimentos gay e lésbico chamaram a atenção para a influência da ideologia e do poder nos comportamentos sexuais. O sexo não é uma função apenas biológica; é atravessado por questões que a sociedade cria e que colocam a sexualidade na centralidade das relações interpessoais; e sobre tudo isto, as pessoas têm desconhecimentos, dúvidas e pretendem informações*<sup>223</sup>.

Considerando que a diferença sexual é, primordialmente, evocada através da diferença material dos corpos - conforme debatido por Judith Butler -, será através do

---

<sup>221</sup> JOAQUIM, Teresa, “Feminismos, Estudos sobre as mulheres ou «Para onde vai este barco?»” in COORD. AMÂNCIO, Lúcia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 211.

<sup>222</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 757.

<sup>223</sup> CAMPOS, Ana, “Sexualidades e Feminismo” in COORD. AMÂNCIO, Lúcia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 285-286.

elemento material que transpõe o género do plano performativo que, maioritariamente, irá centrar a produção artística interventiva feminista. Este elemento material, o corpo, *ha representado un verdadero campo de batalla desde los inicios del movimiento feminista*<sup>224</sup>.

Devido ao debate material estabelecido em torno das diferenças físicas entre os homens e mulheres, fulcral para sistema patriarcal, um movimento global, com fortes repercussões artísticas, é gerado em torno da devolução do controlo das mulheres sobre os seus próprios corpos.

Artisticamente, a construção de uma intervenção no sentido de devolver o controlo do corpo partiu, essencialmente, por expor os regulamentos correctivos do sistema patriarcal que restringiram a total da pertença do corpo feminino à própria mulher.

Dentro do leque de possibilidades de desconstrução do sentido patriarcal atribuído ao corpo feminino, um dos temas que proporcionou interessantes propostas na produção artística foi a própria sexualidade e o papel da mulher na mesma.

Através da consciencialização de que o corpo feminino não é apenas um veículo para o alcance do prazer outro, mas é também instrumento do prazer próprio, pode distender-se um debate que, nos anos 90, marcou o declínio das ideologias vigentes que estabeleciam a materialidade feminina *por uma sexualidade não assumida e pela falta de controlo sobre o seu corpo. Um corpo que foi valorizado em função de uma maternidade forçada, sem direito de escolha. Corpo ocupado por uma necessidade imposta de procriar. Uma sexualidade tida como imprópria, porque o prazer era, antes de mais, o prazer do homem.*<sup>225</sup>

Consequentemente, a recuperação de um sentido de pertença do corpo à própria mulher que nele habita, entendeu a exposição de que este é um corpo habitado por sentimentos, desejos e prazeres que, não pertencem a outro – ainda que possam provir do encontro com o outro – mas são únicos e essenciais do corpo, independentemente do género.

Nomeadamente, no contexto de conceitos como o sentimento e o prazer, os mesmos foram entendidos como dois binómios que, normativamente, se atribuíam de maneira distintiva entre o masculino e o feminino. A “sentimentalidade feminina”,

---

<sup>224</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 768.

<sup>225</sup> TAVARES, Manuela, “Feminismos em Portugal – Rupturas e continuidades na luta pela despenalização do aborto” in COORD. AMÂNCIO, Lúcia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 292.

considerada uma particularidade do género segundo uma perspectiva ortodoxa, foi delegada para um segundo plano pelas artistas feministas, que procuraram desconstruir uma ideologia em que o prazer era, exclusivamente, masculino.

No sentido da exploração temática do prazer feminino assinalamos o trabalho da artista portuguesa, Patrícia Garrido, que irá desenvolver em 1994 uma série de esculturas intitulada *O prazer é todo meu*. Estas seis peças criadas em espuma, fibra de vidro e poliéster, sem evidência figurativa, mas numa clara referência antropomórfica, captam o movimento e a tensão sexual dos corpos – ambíguos, genéricos e abstractos – numa representação orgânica cuja génese do seu sentido sexualizado é entoado pelo título, mais do que pela forma.

Sendo que a apreensão do sentido temático da forma abstracta nos é atribuída pelo título *O prazer é todo meu* – cuja significação se balanceia entre uma resposta cortês a um encontro com o outro, e a ideia de prazer eminentemente físico – esta série escultórica potencia um debate sobre o seu próprio significado, pela elaboração de uma metáfora que não é construída em torno de uma imagética figurativa do corpo, mas do sentido daquilo que é o próprio prazer, que não é exclusivo de um género, de um número de indivíduos ou de uma acção específica, mas daquele que o experiencia.

A produção de Patrícia Garrido nos anos noventa continuou através das pesquisas relacionadas com a sexualidade e, em 1995, apresentou a exposição “Jogo de Damas” (MNAC), apresentando esculturas cuja apropriação de objectos de uso quotidiano cuja manipulação – de um espectro quase dadaísta – remetia para uma sugestão metafórica do corpo orgânico, sexual e feminino.

A potencialidade das metáforas de Patrícia Garrido em relação ao prazer – e, particularmente, ao prazer feminino – proporcionam sugestões que abrem caminho a uma multiplicidade de sentidos não evidentes para as suas obras e dos quais, a interpretação dos trabalhos artísticos remete, eminentemente, para o modo como o espectador se relaciona com a obra artística e o leque de crenças pessoais, previas ao encontro com as peças que a artista nos apresenta.

Paralelamente, Carmela García, em Espanha, irá apelar à sexualidade feminina através da série *Chicas deseos y ficción*. Esta série de 1998, que irá definir o trabalho posterior da artista, constitui-se por trabalhos de vídeo e fotografia e destaca-se por não apresentar, formalmente, aspectos ou elementos que pareçam, num primeiro momento, transgressores.



Não obstante, será necessário notar que os únicas figuras representadas em toda a série são mulheres, enquadradas no seu quotidiano. Um quotidiano que é povoado por femininos diferentes, por corpos específicos que, ultrapassam a barreira de raça e dos estigmas da beleza ou da mulher dentro do sistema patriarcal.

Carmela García, nesta série, estabelece a construção de um universo feminino, onde as mulheres se apropriam dos espaços, naturais ou urbanos, públicos ou privados para constitui-los enquanto seus.

Se, por um lado, a questão do desejo pode ser entendida através da vontade de ruptura perante a normatividade patriarcal, sob outra perspectiva, esta sociedade utópica e feminina de Carmela García estabelece uma imagética da mulher que, não sendo sexualizada pela perspectiva masculina, representa uma sexualidade que é entendida do feminino para o feminino.

A sociedade independente desta ficção criada pela artista, metamorfoseia a realidade em uma coisa outra, onde o corpo é protagonista e é eliminado o binómio regedor da normativa sexual, estabelecendo uma realidade paralela àquela que segue controlada por um outro género dominante.

Neste caso, também o título da série é ilustrativo daquilo que a artista espanhola entende representar. Não obstante, enquanto para Patrícia Garrido o corpo feminino não é o veículo principal para a representação da sexualidade, mas encontra na ambiguidade da forma um modo de questionar o prazer e o desejo exterior à materialidade, para a Carmela García é a materialidade que protagoniza um debate relativo à performatividade do género e, particularmente, do género feminino, quando este se encontra livre das restrições normativas e políticas que marginalizam através das diferenças materiais do corpo.

Em continuidade com a linha de trabalho proposta por Garrido e Garcia, onde a sexualidade feminina é apresentada através da própria perspectiva feminina, outra linha de produção foi desenvolvida no sentido de expor o modo como o corpo da mulher foi exponencialmente sexualizado, através da ortodoxia patriarcal.

Consistindo o corpo da mulher num veículo para o prazer do outro, a normativa patriarcal que retirava o sentido do prazer da mulher para o colocar unicamente no masculino, profundava um entendimento objectual para aquele corpo desprovido de sentidos e desejos.

A objectualidade do corpo feminino perpetuada pela pornografia é o tema fulcral para *Décatalogue*, obra apresentada no *Peep-show X video star* (1991) e desenvolvida por Carmen Navarette.

Projectada numa sala de espectáculos eróticos parisiense<sup>226</sup>, a artista espanhola cria um espaço arquitectónico único, inspirado na penitenciária ideal desenvolvida por Jeremy Bentham e que conceptualiza o panoptismo foucaultiano<sup>227</sup>. Este espaço, assim como a prisão imaginada por Bentham, constituía-se através de um espaço circular, construído através de um jogo de espelhos onde o espectador pode observar aquilo que ocorre dentro do espaço aprisionado pelos espelhos, sem que seja possível, por aqueles que estão no interior do círculo de espelhos, conhecer que estão a ser observados.

Sendo que o espectador apenas poderia permanecer no exterior do círculo de espelhos, aquilo que o visitante encontrava, no espaço encerrado, era o corpo de uma mulher que circulava sobre o tapete que decorava o espaço e no qual que se inscreviam os dez mandamentos da lei (patriarcal) de Deus.

A actuação daquele corpo feminino era – similarmente ao que ocorre nos filmes eróticos – uma *performance* para um público invisível, onde a representação luxuriante tratava unicamente de revelar como a objectivação do corpo da mulher – exposto para observação, como numa montra – era suportada pelas dez leis que, segundo o cristianismo, deveriam reger a Humanidade<sup>228</sup>.

Exponenciar a sexualidade feminina, tornando a objectivação do corpo da mulher um tema central para a arte feminista dos anos noventa foi um modo de focalizar o modo como, historicamente, o corpo da mulher foi explorado para o prazer do outro. Enquanto nos trabalhos de Carmela García e Patrícia Garrido presenciamos a construção de universos onde a sexualidade feminina é devolvida a si mesma, conceptualizando a negação histórica da validade – ou, inclusivamente, existência – de outra sexualidade que não fosse a masculina.

---

<sup>226</sup> Sala de espectáculos situada na rua Saint-Denis.

<sup>227</sup> O panoptismo foucaultiano consiste numa complexa teoria desenvolvida pelo filósofo que na obra *Discipline & Punish*, onde discute metodologias adequadas para o exercício punitivo criminal, estabelecendo que as dinâmicas de poder hierárquicas devem ser mantidas a todo o momento na prisão, de modo a construir um mecanismo disciplinante permanente. Este pensamento traduz aquilo que Jeremy Bentham concebeu arquitectonicamente, ao desenhar, este último, uma prisão cujo formato circular permitiria a vigilância de todos os reclusos. Não obstante, as celas encontrar-se-iam seladas por espelhos falsos, deixando o prisioneiro no desconhecimento sobre se, a cada momento, se encontrava a ser vigiado. CONSULTAR: FOUCAULT, Michel. “Panopticism.” in *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, NY, Vintage Books, s/a, 195-228.

<sup>228</sup> Falamos, nomeadamente, dos dez mandamentos bíblicos.

Não obstante, Navarette explora precisamente o modo como o corpo da mulher foi compreendido pelo olhar normativo: desprovido de sexualidade própria, mas objecto para a de outro. Deste modo, a artista não constrói uma crítica estabelecendo um discurso opositivo à ortodoxia, mas recorre ao mesmo modo como o corpo feminino foi assimilado pelo patriarcado para construir a sua acusação.

Carmen Navarette retira o corpo feminino do ecrã e coloca-o em frente ao espectador, personificando o corpo que, mais do que matéria genérica – pela sua presença– possui uma identidade própria e pressiona os conceitos de distanciamento e irreabilidade que a pornografia proporciona<sup>229</sup>. Consequentemente, a sala de espectáculos Saint-Denis de Paris, metamorfoseia um lugar de prazer, em um espaço de desconforto onde o espectador, mais que sobre o espectáculo a que assiste, dá-se conta dele próprio e do posicionamento que ocupa naquele momento<sup>230</sup>.

A brutalidade desta acção conforma um potencial crítico de relevância, onde o corpo feminino, sem poder conhecer aqueles que o observam, torna o espectador cúmplice, naquele momento, da objectivação da mulher.

Talvez porque o sentido de devolver a sexualidade feminina ao próprio género tenha tido um impacto cuja assimilação crítica coincidissem mais facilmente com os objectivos da época – ou porque, talvez, existisse ainda alguma resistência em explorar a objectivação da mulher através da própria construção da mesma - existem poucos exemplos artísticos desta desenvoltura conceptual e, em Portugal, teremos de esperar até à primeira década do novo milénio para ver o desenvolvimento de trabalhos como *Esse* (2007), de Ana Rito.

De momento, para os anos 90, e no desenvolvimento de um discurso metafórico da construção da sexualidade feminina, os olhares que desenvolvem o trabalho deste debate são, invariavelmente, masculinos.

---

<sup>229</sup> Será interessante notar que, nos anos setenta, em Espanha, *la pornografía pronto dejó de ser territorio secreto y se convirtió en una parte sustancial de los contenidos generales editoriales y de la televisión, impidiendo así la posibilidad de ver los cuerpos más allá de sus sujeciones, de la misma forma que los arneses y las agarraderas impedían que aflorase la expresión natural en los rostros de los primeros retratos de Daguerre. Es lo que tiene el cuerpo cuando se hace de él una imagen repetible*. MARZO, Jorge Luís, “El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa” in *Llámalo performance*, Brumaria, 2015: [https://www.soymenos.net/El\\_arte\\_de\\_accion\\_BRUMARIA.pdf](https://www.soymenos.net/El_arte_de_accion_BRUMARIA.pdf) [acedido a 3 de Julho 2019].

<sup>230</sup> *The body as being-for-itself is always the “passed by n silence”, a point of view upon the world that I exist without directly apprehending. (...) Sartre’s most famous example, though introduced prior to the explicit discussion of the body, is that of a man looking through a keyhole. Initially the voyeur is simply lost in the world he regards, without reflective self-awareness. Suddenly he hears footsteps and apprehends his own position through the Other’s look*. LEDDER, Drew, *The Absent Body*, London: The University of Chicago Press, 1990, pp. 93.

Nomeadamente, em 1996, Rui Toscano produz *Long Play Woman*. Consistindo num lençol serigrafado, a peça de tecido rosa exposta sobre um colchão apresenta a imagem de uma mulher sensualmente recostada, convidando o espectador a acompanhar o seu gesto.

A não presença deste corpo feminino, apresentando apenas uma representação do mesmo, trabalha sobre a sugestão, pelo posicionamento do corpo e do próprio espaço em que se encontra, de um discurso objectual do corpo da mulher.

Exta sexualidade provocada pela ilusão – a mulher representada deita-se, convidando-nos a executar o mesmo gesto, mas num espaço diferente de onde ela, fisicamente, se encontra, deixando-nos apenas com a sua réplica bidimensional – é precisamente a mesma sexualidade segundo uma visão ortodoxa do corpo da mulher, enquanto objecto para o prazer do outro.

Enquanto com Navarette o entendimento destes conceitos compõe uma importante crítica relativa ao modo como o corpo da mulher foi compreendido, recorrendo precisamente ao olhar masculino normativo sobre o mesmo, de modo a explorar um leque de fantasias específico para construir a sua crítica, com a obra de Rui Toscano, a exposição de conceitos encontra-se na obra, mas não compõe o potencial crítico necessário.

Ainda que o sentido fulcral das obras enunciadas até ao momento seja independente da relação directa com o espectador, existe uma eminente possibilidade de explorar o modo como a tensão dos corpos abstractos das obras da portuguesa Patricia Garrido, as ficções quotidianas encenadas por Carmela Garcia e o “desencontro” com o outro construído por Carmen Navarette, possibilitam a formação destas relações no sentido de trabalhar a sexualidade feminina.

Não obstante, o encontro com o outro, trata-se de um importante veículo para a re formação dos conceitos patriarcais e para a reestruturação da imagética feminina e feminista, sendo este um dos importantes focos da produção artística desenvolvida nos anos noventa, relativa à exploração da materialidade do corpo da mulher.

Se o encontro com o outro estabelece um dos mais relevantes elementos para a formulação identitária pois, como já analisámos, existe sempre um “Outro” na formulação identitária do indivíduo pós-moderno, a arte desenvolvida nos anos noventa – e sem excepção para as obras produzidas pelas artistas portuguesas e espanholas – irão procurar debater, artisticamente, o modo como as relações contemporâneas destacam o entendimento sobre o corpo e a identidade da mulher.

Itziar Okariz iniciará nos anos noventa as suas pesquisas relativas à identidade de género, sexual e cultural dos sujeitos contemporâneos e a relação que o corpo estabelece com aquilo que lhe é exterior. Em 1994, desenvolverá *Bodybuilding*, uma *performance* em que explora os processos de construção e desconstrução do género, através da materialidade do corpo, ao tornar o seu próprio corpo uma matéria andrógena, coberta por látex cuja formulação final é, simultaneamente, destruição e criação.

Contudo, é particularmente na série *Mear en espacios públicos o privados*, que começa a trabalhar na viragem para o século XXI, que encontramos uma das mais interessantes projecções do sentido espacial que Okariz atribui às suas obras, como de um entendimento do género enquanto *performance*.

A série de fotografias, que inclusivamente se desenvolveu, mais tarde, enquanto *performance* é literal perante o seu título: em diferentes espaços – públicos ou privados – a artista urina, invocando uma pose que, perante o acto, é eminentemente associada ao género masculino.

Estando de pé, Okariz cria uma obra cujo complexo discurso relativo à performatividade de género está oculta sob uma fulcral simplicidade que, não só demonstra como a existência ou a falta de falo condicionam o modo como os géneros actuam, como também o modo como se encontram normalizadas estas atitudes.

A *performance* de Itziar Okariz trabalha sobre a desconstrução das normativas do género enquanto *performance*, estabelecimento uma correlação directa com a produção teórica de Judith Butler. Não obstante, a produção da artista espanhola subscreve, igualmente, a desmistificação de outros binómios conceptuais, como as questões relativas ao público/privado ou exposição/discricção.

Okariz entende que, estando determinados binómios associados à performatividade de cada género, ao utilizar o seu corpo feminino para tornar público algo que é privado e expor uma atitude que prevê, normativamente, discricção, impõe através da materialidade do seu corpo um choque intencional perante aquilo que é a ortodoxia patriarcal.

Conclusivamente, sendo o corpo da artista um corpo que se expõe ao público é estabelecida uma transgressão fulcral perante o público que, finalmente, é “obrigado” a confrontar-se com a materialidade transgressiva da *performance*.

O questionamento de binómios conceptuais através do corpo, como assinalámos na produção artística de Itziar Okariz, transcreve, eminentemente, os potenciais metamórficos da materialidade física, tornando o corpo numa coisa outra. Não obstante,

a formulação conceptual para o debate da *performance* de género produziu igualmente veículos conceptuais que potenciaram a tematização dos binómios ortodoxos, através da construção de metáforas.

Nomeadamente, se expor é um modo de questionar os binómios conceptuais relativos ao género, também o gesto de espreitar aquilo que está oculto – no estabelecimento de uma diferente transgressão – permite questionar a performatividade de género e a institucionalização normativa entre público e privado.

Formulando igualmente um debate que não pretende desconstruir um binómio específico, mas o próprio cerne dualístico conceptual, Ana Jotta produzirá a obra *Roger* (1995). Nesta obra, encontramos precisamente uma metáfora que se preocupa em conceptualizar o binómio público/privado centralizando estas questões na representação do corpo. As figuras antropomórficas que a artista representa no seu toalheiro mecânico – criando uma intencionalidade filmográfica pela possível rotação das imagens – espreitam através das roupas que cobrem os seus órgãos genitais, proporcionando uma representação em que os géneros são ocultos para o público, mas não para as figuras que habitam a representação.

Sendo uma representação antropomórfica, em que os rostos são animais e a genitália se encontra oculta da percepção do espectador, falamos de corpos que interagem entre si, onde o género não tem relevância para a discussão do binómio público/privado que a artista nos apresenta. Não obstante, seja pelo acto de espiar, enquanto transgressão, ou pelo que estas figuras encontram no outro, é prescrito na obra um ideal de surpresa onde corpos interagem, inexpressivos, mas na busca das diferenças que os separam e a as semelhanças que unem a materialidade dos corpos.

Como metáfora, a artista desfaz os conceitos que diferenciam os géneros ao ocultar-nos aquilo que materialmente, diferencia um corpo do outro, sobre relevando os espectros normativos constituintes do binómio feminino/masculino.

Se nas produções de Okariz e Jotta, assimilamos a destabilização dos conceitos normativos associados à performatividade e apresentação dos géneros através do corpo enquanto materialidade constituinte do binómio feminino/masculino, uma oposta vertente de trabalho que se desenvolve igualmente nos anos noventa trata de analisar o modo como a dualidade sexual permitiu a construção de normativas que visavam a exclusão e desprotecção legislativa dos géneros que não se incluísem na supremacia patriarcal.

Apesar da relevância de todas as produções conceptuais analisadas nas obras debatidas anteriormente, a temática que marca com maior profundidade a afectação das

regulamentações das dinâmicas de poder ortodoxas na identidade feminina é a violência de género.

Se na exposição do corpo e a denuncia da normatividade da performance do género fala-nos na demonstração dos limites regulamentários do género, ou nas temáticas que enunciam a sexualização dos corpos femininos abordamos o modo como estes se constituem enquanto um núcleo para o prazer do outro, no caso da violência de género, deparamo-nos com uma mulher que não é “apenas” marginalizada e sexualizada, ela é vítima da ortodoxia patriarcal.

Relativo à tematização da violência de género na arte, recorremos à denúncias perpetuadas por Pilar Albarracín e Fernanda Fragateiro, artistas cujas obras - *Sin Título (sangre en la calle)*, 1992 e *Doce calma ou violência doméstica* (série Público/Privado), 1997, respectivamente – convocam a discussão sobre a perpetuação da violência sobre a mulher.

Em duas linhas de produção diferenciadas, sendo que a artista espanhola escolhe trabalhar pela *performance*, produzindo um total de oito séries cujo registo fotográfico nos dá a conhecer as acções realizadas nos anos 90, e Fragateiro, cuja proposta remete para a construção de uma instalação, realizada através de um jogo de espelhos tendo por base a fotografia, ambas as obras invocam uma linha de debate comum: a necessidade de expor e discutir a violência de género e doméstica no entorno social em que esta ocorre.

Através de uma dialéctica reconhecida da *performance*, Pilar Albarracín utilizará o seu corpo para dar forma a *Sin Título (sangre en la calle)*. Este sangue que está na rua, encontra-se igualmente sobre o seu corpo que permanece completamente imóvel perante a passagem daqueles espectadores improvisados que circulam pelas oito diferentes ruas de Sevilha em que a artista executou a *performance*<sup>231</sup>.

Esta produção performativa é particularmente interessante no sentido em que esta é simultaneamente acção e resultado final: a *performance* é, *per se*, um acção que ocorre no espaço e no tempo, não obstante, aquilo que a artista retrata é o resultado final de algo que o espectador não presenciou: o acidente que provocou o derramamento do sangue.

---

<sup>231</sup> *El cuerpo de esta víctima y el drama del mismo (se sabe que algo ha ocurrido, pero no se ha visto) han sido insertados en mitad de la realidad, convirtiendo la calle en un improvisado escenario. En la gente se pueden ver reacciones de todo tipo: hay quienes quieren ayudar, hay quienes sólo la rodean sin hacer nada, hay quienes miran sin ver y pasan a toda prisa. Ante la violencia de la escena, la gente sólo puede imaginarse lo que ha ocurrido a través de lo que ven sus ojos, pero lo que le ha ocurrido a ese cuerpo y las pruebas incriminatorias no pueden ser vistas. Los únicos testigos son aquellos que pasan por la escena, que se han visto envueltos en esta circunstancia y que experimentan diferentes sentimientos y reacciones de todo tipo.* LU, Carol Yinghua, “Un espacio para el sentimiento: la obra de Pilar Albarracín” in *Recuerdos de España*, 2010, Tóquio, s/pp.

O sangue que se encontra na rua é o sangue de um corpo feminino que, conjuntamente com este, foi deixado à apreciação do público que não presenciou o acto de violência, mas se encontra com a chocante realidade extremada da violência de género.

Três anos antes das Nações Unidas invocarem o direito à vida como um direito pertencente também às mulheres<sup>232</sup>, Pilar Albarracín demonstra as consequências de um entendimento unilateral dos géneros na questão da violência perante o outro e, particularmente, daquele outro constituinte do binómio sexual normativo, que é a mulher.

Num discurso menos explícito, Fernanda Fragateiro utiliza as potencialidades da instalação para debater o modo como a violência de género foi – e, poderia afirmar-se que ainda hoje o é – tratada como um *tabu* social.

A instalação, constituída por uma fotografia, a preto e branco onde nos apresenta uma mulher no interior do seu lar, encontra-se colocada perpendicularmente diante de um espelho quebrado. Aquela mulher, que não nos olha, compõe um cenário *voyeurístico* onde o espectador se depara com um momento íntima tranquilidade, ao qual não pertence mais pelo qual tem acesso através da fotografia.

Não obstante, a obra, quando observada através do espelho quebrado, desconstrói a imagem de intimidade, estilhaçando a calma imagética do universo retratado para torná-lo numa coisa outra, quebrada e violenta.

A fotografia torna-se, assim, uma metáfora para aquilo que é demonstrado ao mundo, uma doce calma que, como na história de *Alice no País das Maravilhas*, se converte numa outra realidade quando é olhada pelo outro lado do espelho, quebrado num acto de violência que estilhaça aquele corpo feminino.

Em ambas as produções artísticas, a violência de género - cuja perpetuação tende a decorrer no espaço privado - desloca-se para o espaço público, reflectindo sobre como este é um problema de todos e promovendo a abertura da discussão sobre este problema social que, um tanto normalizado na intimidade do lar, exponencia a sua loquacidade ao ser deslocado e apresentado perante um público.

Se Pilar Albarracín toma a rua para o seu corpo violentado, Fernanda Fragateiro causa o desconforto dentro das paredes do museu, não obstante, em ambos os casos, o espectador é um intruso na cena que lhe é apresentada e é precisamente na sua “não pertença” que compreendemos que a violência não é justificada, seja qual for o espaço em que ocorra.

---

<sup>232</sup> Referimo-nos à supra citada *Fourth World Conference on Women*, realizada no ano de 1995, organizada pelas Nações Unidas.



Conclusivamente, nas palavras de Jorge Marzo e Patrícia Mayayo, *asociadas al entorno doméstico, las mujeres han tenido que luchar por hacerse visibles en el espacio público. Más aún, el patriarcado ha definido lo femenino como un 'otro' a partir del cual poder afirmar la supremacía masculina: en el discurso psicoanalítico, la mujer marca así el lugar de la falta, la ausencia de falo; en la tradición artística y literaria, las monstruas, las locas, las brujas nos recuerdan que cualquier desviación de la norma heterosexista es catalogada ipso facto como anomalía o perversión*<sup>233</sup>.

Espanha e Portugal, seja pela aparente valorização do papel da mulher na sociedade ou pela determinante e explícita opressão desta, entendiam a mulher como parte integrante e essencial para a manutenção da dicotomia sexual binária que, finalmente, constituía e evidenciava a ortodoxia patriarcal.

Não obstante, esta dicotomia de dois únicos polos, excluía todos aqueles comportamentos que, considerados “desviantes”, não compactuavam no seio da heteronormatividade.

Este conceito de heteronormatividade, cunhado por Michael Warner em 1993<sup>234</sup>, refere ao conjunto de relações de poder – diga-se, em termos *foucaultianos*, de regulamentação e correcção – que se estabelecem através de uma hierarquia sexual, construída sobre uma norma de respeitabilidade que, finalmente, categoriza a multiplicidade de géneros numa dicotomia basilar: aqueles que são bons, naturais e saudáveis ou maus, antinaturais e doentios.

Sob esta definição, construiu-se culturalmente uma institucionalização da heterossexualidade significativa de uma definição daquilo que é ser humano. *En otras palabras, la heteronormatividad es el régimen social y político que impone que la heterosexualidad sea la única sexualidad 'normal', natural y legítima y, como tal, visible y asociada a una serie de derechos*<sup>235</sup>.

Conclusivamente, a heteronormatividade foi, durante largas gerações, motivo para a exclusão e correcção de comportamentos que, segundo a ortodoxia demarcada por uma política patriarcal e uma religiosidade canónica, colocavam em risco a própria sociedade.

---

<sup>233</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 761.

<sup>234</sup> WARNER, Michael, *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

<sup>235</sup> TRUJILLO, Gracia, «“Mi cuerpo es mío” Parentalidades y reproducción no heterossexuales y sus conexiones con otras demandas» in OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lúcia, *Géneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes*, Lisboa, Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017, pp. 77.

Se, enquanto a mulher compreendia o seu lugar na sociedade – ainda que diferente do lugar que ocupava o homem –, como parte necessária do binómio sexual que permitia a continuidade da reprodução humana, os restantes géneros, pela “ameaça” às instituições oficiais estabelecidas, sofreram através da proibição de qualquer comportamento considerado “desviante”, tornando-o, em suma, ilegal.

Os registos referentes às medidas de correcção implementadas durante larga parte do século XX àquelas pessoas que não se enquadravam no seio conceptual da heteronormatividade, são escassos. Não obstante, e de particular interesse para a presente dissertação, iremos analisar o modo como a validação dos géneros – enquanto elemento externo à materialidade do corpo – foram de fulcral importância nos processos de democratização na Espanha e Portugal, pós-ditatoriais.

Particularmente em Espanha, legislativamente, a *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS)*<sup>236</sup> instaurada em 1970 pelo regime franquista, categorizava como “perigosos sociais” quaisquer pessoas que apresentassem comportamentos desviantes da heteronormatividade – diga-se, *gays*, transexuais, travestis, entre outros – justificando a detenção destes por “escândalo público”. Esta lei definia subtipos e caracterizações que deviam ser tratados com toda a severidade por meio de “medidas de segurança” que punissem e castigassem estas identidades não normativas.

A criação da presente lei, claramente uma reacção directa à reemergência de alguns processos ocidentais de libertação sexual, como a Revolta de Stonewall<sup>237</sup>, perdurou até 1979 e *fue un intento del franquismo de oponerse a las manifestaciones sociales que proliferaban en desorden en los márgenes sociales y mentales del país, y cuya mera existencia evidenciaba lo mal que iba el sueño franquista: la normalidad civilizada*<sup>238</sup>.

Em 1979, em resposta à despenalização criminosa dos géneros não-normativos, realiza-se em Barcelona a primeira manifestação a favor dos direitos homossexuais da história de Espanha. Relata-se que, perante o cenário apresentado, a comunidade política

---

<sup>236</sup> CONSULTAR: TRUJILLO, Gracia, «“Mi cuerpo es mío” Parentalidades y reproducción no heterosexuales y sus conexiones con otras demandas» in JOÃO MANUEL DE OLIVEIRA & LÍGIA AMÂNCIO, *Géneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes*, Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017, pp. 77.

<sup>237</sup> A revolta de Stonewall, tratou-se de uma série de manifestações e acções de protesto iniciadas após a rusga policial levada a cabo no dia 27 de Junho de 1969, a *Stonewall*, um bar inclusivo aos géneros não-normativos. CONSULTAR: ARMSTRONG, Elizabeth A., “Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth” in *American Sociological Review*, vol. 71, no. 5, 2006, pp. 724–751.

<sup>238</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 355.

local encontrou-se de tal modo surpreendido que não interveio no decurso da manifestação<sup>239</sup>.

Não obstante, apesar da derrogação da lei após a constituição de políticas democratizadas em Espanha, até 1988, os géneros não-normativos poderiam ainda sofrer privações sociais e penalizações legais, directamente relacionados com o delito de “escândalo público”. Oficialmente, a lei foi revogada unicamente em 1995, no entanto, a sua aplicação foi sendo atenuada, sobre tudo em relação à homossexualidade.

Se à lei competia o exercício da punição humana, a cultura era utilizada enquanto instrumento de advertência para a tragédia potenciada pelo afastamento da normatividade sexual. Particularmente nos âmbitos do cinema<sup>240</sup> e da literatura, procuraram transmitir as consequências daqueles que se encontravam em relacionamentos não-normativos, ou cujos comportamentos supunham desvios à performatividade ortodoxa<sup>241</sup>.

Se, como é debatido por Judith Butler<sup>242</sup>, o género se trata de uma permanente *performance*, onde o indivíduo opta por padrões comportamentais pré-existentes, dos quais se apropria e que se refletem na representatividade da sua identidade, a cultura – particularmente dos anos setenta e oitenta – compreendeu demonstrar o cruel desfecho destinado às identidades cuja *performance* circulava à margem da normatividade sexual. Seja por uma morte derivada do sofrimento da sua condição, ou por uma vida de solidão, a ideia de que as relações *gays*, *trans*, etc., não podiam durar muito tempo, foi dedicadamente impregnada na cultura popular.

O efeito catalisador da cultura para o entendimento popular sobre conceptualização gay, lésbica, bissexual, transgénero e transsexual foi particularmente marcante para a conceptualização daquilo que eram os comportamentos desviantes dos quais os indivíduos “sãos” se deveriam afastar de modo a não serem alvos de um desfecho trágico.

A SIDA (VIH), identificada em 1981, constituiu-se como a epidemia mais marcante do final do século XX, intensificando o ideias de que os comportamentos

---

<sup>239</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 343.

<sup>240</sup> *The displacement of patriarchy's most serious consequences can also be seen in the film's illustration of another mode of feminist analysis, one that moves beyond positive-versus-negative images to the enforcement of sexual difference through psychic processes provoked in the spectator by cinematic codes.* CRIMP, Douglas, “Right On, Girlfriend!”, in *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 10.

<sup>241</sup> Citamos, nomeadamente, a peça de teatro de Lillian Hellman (1934) e posterior obra cinematográfica (1961) *The children's Hour*. A obra demonstra a dificuldade na aceitação conceptual, por parte da sociedade das relações não-normativas, culminando o enredo num desfecho trágico.

<sup>242</sup> BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993.

desviantes produziam consequências trágicas, promovendo uma acentuação da marginalização de todos aqueles que lutavam pela libertação sexual<sup>243</sup>.

A marginalização, provocada pela tentativa de assegurar a normatividade sexual, apenas tornou evidente a falta de direitos dos casais do mesmo sexo e, enquanto por um lado aumentava o tom do discurso ortodoxo, por outro, *la demanda de las uniones de hecho en los países occidentales, una demanda que en el Estado español el movimiento de lesbianas, gays, trans, bisexuales e intersexuales (lgtbi en adelante) comenzaría a activar en la primera mitad de los noventa* (Trujillo, 2009).

*Sin embargo, el movimiento modificó esta demanda después de 1998, lo que significó un cambio importante en el discurso y en las representaciones, que supuso, en gran medida, una dessexualización y despolitización de la protesta. Un discurso basado en la igualdad y no en la diferencia*<sup>244</sup>.

Entre a marcação de uma individualidade – composta por vários espectros das identidades não-normativas – e o basilar propósito de alcançar um discurso igualitário, o discurso *queer* destaca-se a partir dos anos 90 em Espanha.

O termo *queer*, como designação de identidades não binárias, começa a ser utilizado no final dos anos 80, no sul da Califórnia, para designar outras identidades não-normativas que, em resumo, não se identificam num estereotipo de homossexualidade branca, masculina e de classe média. Significando algo que é estranho ou peculiar, mas que também se utilizava nos anos cinquenta e sessenta para designar pejorativamente a homossexualidade, *queer* passa a significar-se enquanto provocação e orgulho pela não normatividade.

Ainda que não tenha sido pensado enquanto teoria *per se*, o movimento *queer* reúne ideias e propósitos comuns, nomeadamente, a vontade de superar ou minar o binómio ortodoxo que estabelece as dinâmicas de poder (masculino/feminino, heterossexual/homossexual, bem/mal, etc.), sobre os quais se construíram, tradicionalmente as categorizações referentes ao sexo, ao género, ao desejo ou à sexualidade; a insistência na diversidade sexual e o intuito de valer-se o potencial contra-hegemónico das sexualidades marginais para questionar a ordem social e política; a

---

<sup>243</sup> CONSULTAR: CRIMP, Douglas, “How to Have Promiscuity in an Epidemic”, in *October*, Vol. 43, “AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism”, 1987, pp. 237-271.

<sup>244</sup> TRUJILLO, Gracia, «“Mi cuerpo es mío” Parentalidades y reproducción no heterossexuales y sus conexiones con otras demanda» in JOÃO MANUEL DE OLIVEIRA & LÍGIA AMÂNCIO, *Géneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes*, Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017, pp. 79.

renúncia em considerar o patriarcado um sistema de dominação inerte, destacando as complexas inter-relações que se produzem entre o racismo, o classicismo, o sexismo, o colonialismo ou a homofobia; o questionamento da mulher, enquanto sujeito político central das lutas feministas e, finalmente, a renúncia a que as identidades são concebidas em delineamentos fixos ou essencialistas<sup>245</sup>.

Se a cultura oficial, prévia aos movimentos de libertação sexual dos anos oitenta – ainda que algumas práticas que se tenham prologaram além destes -, estabelecia um significativo discurso de diferença que impunha uma visão categórica de advertência e correcção de qualquer sentido marginal à normatividade sexual, uma contracultura emerge no seio artístico espanhol, iniciado com os processos da *movida* dos finais dos anos setenta e que se desenvolve, paralelamente, no desenvolvimento de uma produção condensada pelo movimento *queer*.

Estes artistas, *who identify their practices as queer total call forth utopian and dystopian alternatives to the ordinary, adopt outlaw stances, embrace criminality and opacity, and forge unprecedented kinships, relationships, loves and communities. Much of the energy of these practices derives from the experience of oppression and prejudice against those whose sexualities or genders do not fit*<sup>246</sup>.

As práticas culturais em Espanha, como tivemos desde já oportunidade de analisar, durante o período tardo-franquista e para além deste, redefinem-se pela politização da cultura e da arte, as quais assumem um papel activista proeminente, estabelecendo uma contracultura que procura desvincular-se da tradicionalidade normativa da política e cultura espanhola das décadas anteriores.

Neste sentido, também os meios de expressão e produção sofreram alterações significativas – particularmente pela sua actuação clandestina - os *comics*, as revistas, os cartazes, a fotografia, a música ou o cinema, apelaram a toda uma vaga de artistas que pretendia discutir na sua arte temáticas que, pelo seus carácter não -normativo, destabilizavam o *status quo*.

Ainda que o foco da presente dissertação sejam os anos noventa, valerá a pena assinalar a importância de algumas iniciativas marcantes para a conceptualização posterior

---

<sup>245</sup> CONSULTAR: MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 772.

<sup>246</sup> GETSY, David J., “Queer Intolerability and its Attachments” in COORD. GETSY, David J, *Queer*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2016, pp. 16.

da arte *queer*, nomeadamente a produção de revistas como “Anarcoma” (1983)<sup>247</sup>. Esta banda-desenhada criada por Nazario Luque Vera, remetia para um enredo que circulava em torno de um detective *travesti*, num universo barcelonês onde a homossexualidade e os géneros não-normativos deixam de ser apresentados como um grupo marginal, mas parte integrantes e importantes da cidade.

Paralelamente, não poderemos deixar de mencionar o papel de Nazario em várias acções empreendidas ao longo dos anos 70 e 80, como o momento em que, com José Pérez Ocaña, artista-activista que morre em 1983<sup>248</sup>, *caminaban Rambla abajo con los genitales al aire. Se trataba de exponer, mezclando hedonismo, estética camp, anarquismo popular y parodia de la tradición, y haciendo de lo explícito declaración política: "Estos son nuestros cuerpos... ¿pasa algo?"*<sup>249</sup>.

Não obstante, no mundo académico espanhol, o impacto da teoria *queer* começa a deixar-se sentir a meados da década de noventa. Em 1995, a Universidade de Vigo organiza o primeiro curso integralmente dedicado aos estudos da cultura *gay* e *lésbica*. Em 1997, Juan Vicente Aliaga publica na revista Acción Paralela um artigo pioneiro intitulado “Existe un arte queer en España?”, e um ano depois Ricardo Llamas publica *Teoría Retorcida*, uma obra chave para os estudos *queer* em Espanha. Não obstante, assim como ocorreu nos Estados Unidos da América, também em Espanha, o impulso fundamental dos movimentos *queer* ocorre pelo activismo e militância, e não pelo mundo académico.

Culturalmente, aquilo a que iremos assistir no desenvolvimento de uma produção artística *queer*, em Espanha, está intimamente ligado à militância e, particularmente, aos colectivos associativos LGBTQ.

Logo em 1991 aparecem grupos como a Radical Gai, em Madrid, cuja fundamental crítica se centralizou na enorme importância concedida pelo próprio movimento *gay* espanhol às alterações legais e à entrada nas instituições oficiais, denunciando a “*homocratización*” do universo associativo e a relação do movimento com

---

<sup>247</sup> Ainda que a primeira aparição de Anarcoma, nome do personagem que dá título à obra mencionada, se tenha dado na edição de marzo de 1978 da revista *Rampa*, foi em 1983 que o detective ganhou a sua primeira publicação independente.

<sup>248</sup> Considerando que a presente dissertação se dedica essencialmente à análise das produções artísticas desenvolvidas na última década do século XX, não nos delongaremos em referência à figura de José Pérez Ocaña. Não obstante, será necessário mencionar que as intervenções do artista foram primordiais para o desenvolvimento artístico centrado nos movimentos *queer*, em Espanha.

<sup>249</sup> MARZO, Jorge Luís, “El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa” in *Llámalo performance*, Brumaria, 2015: [https://www.soymenos.net/El\\_arte\\_de\\_accion\\_BRUMARIA.pdf](https://www.soymenos.net/El_arte_de_accion_BRUMARIA.pdf) [acedido a 3 de Julho 2019].

a política e os *mass media*. Estas relações, segundo a Radical Gai, contribuíram para a formulação de discursos condescendentes com o poder, nulizando a formulação de uma crítica cultural perentória da heteronormatividade.

Propondo a acção na rua e a produção de símbolos alternativos: o grupo dedicou-se particularmente à produção de *slogans*, folhetos, revistas dedicadas ao tema (particularmente a publicação *De un plumazo*), mas também à realização de variadas *performances*.

Nomeadamente, a acção empreendida a 1 de dezembro de 1994, *El ministerio tiene las manos manchadas de sangre. Acción contra el sida.*, de Andrés Senra, demonstrando a persistente e necessária vontade do grupo em responsabilizar o governo espanhol, não pela epidemia em causa, mas pela falta de acções preventivas empreendidas pelo Estado que, finalmente, entendia que a doença apenas se associaria a uma minoria.

Será particularmente interessante destacar que esta *performance* se realiza no mesmo ano da morte de Pepe Espaliu, artista vítima do HIV/SIDA que, precisamente a 1 de dezembro de 1992, realizou uma das mais mediáticas *performances queer* da década de noventa, também em Madrid.

*Carrying*, abordando precisamente a temática da SIDA e a sua relação com a homossexualidade, a *performance* consistia em o artista permitir que o seu corpo frágil devido à imunodeficiência fosse carregado pelas ruas, nos braços do espectador-participante, revendo a potencialidade da cidadania em metamorfosear um problema de uma franja de indivíduos, num problema social e político.

Ainda que a *performance* tivesse sido apresentada anteriormente<sup>250</sup>, é em Madrid que a acção ganha mediatismo, pela participação de diferentes personalidades do mundo da arte, da política e da cultura, como Carmen Romero (esposa do Presidente de Governo), Pedro Almodóvar, Bibiana Fernández, Marisa Paredes ou Juan Muñoz, entre outros.

Se, por um lado, a Radical Gai entendia a desconstrução dos símbolos heteronormativos, o grupo LSD<sup>251</sup>, surgido também por estes anos, constrói um discurso

---

<sup>250</sup> Nomeadamente em San Sebastián, no dia 26 de Setembro, em contexto da produção *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*, dirigida pelo próprio Espaliu, e novamente a 1 de Julho e a 30 de Setembro, na mesma cidade. CONSULTAR: ALCAIDE, D. Antonio Jesús Gil, *Pepe Espaliu*. Barcelona (1971-1976), Dissertação de Mestrado em *Gestión Del Patrimonio Desde El Municipio*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2014.

<sup>251</sup> *Las siglas LSD responden a variadas y cambiantes denominaciones (lo que indica ya, de entrada, el rechazo de una identidad fija y estable): Lesbianas Sin Onda, Lesbianas Sobre todo Diferentes, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Saliendo Domingos, Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Sucitando Desorden,*

centrado na insistência na diversidade identitária, estabelecendo críticas proeminentes ao movimento feminista e outros grupos *queer* de insistência nas práticas minoritárias – pois para entender a minoria, que é margem, implica a existência de uma norma.

Este grupo, terá assumido um papel menos proactivo na vertente política do movimento, contudo, assumirá uma posição proeminente para a cultura *queer*. LSD será responsável pela criação de imagens e representações que questionam a normativa, como *Es-cultura Lesbiana* (1994-95), série fotográfica apresentada em bares como *La Lupe* e *El Mojito* do bairro madrileno *Lavapiés*.

As fotografias que compõe a série criada com o intuito de construir um imaginário homossexual no feminino, mostram sem tabus corpos que retratam o desejo e a sexualidade das mulheres e as relações que estabelecem, contradizendo os cânones de feminilidade para construir uma imagética da mulher não-normativa e sob o espectro de um desejo heterodoxo.

Em toda a série fotográfica, aquilo que a imagem nos apresenta, em diferentes níveis de significação, é sempre o corpo da mulher pois, segundo a afirmação do próprio colectivo, *é porque sólo desde nuestro cuerpo podemos existir, podemos ser lesbianas*<sup>252</sup>.

Esta citação, extraída de um artigo integrado na publicação *Non Grata* – revista editada pelo próprio grupo -, integra um texto concebido pelas artistas Ana Cabello e Helena Carceller, em defesa da construção de um imaginário lésbico.

O casal de artistas tornou-se um símbolo para a cultura *queer* espanhola quando, em 1996, um vídeo onde é apresentado um beijo entre ambas, em plano aproximado. Apenas a apresentação do beijo constituiu em si uma transgressão temática para o contexto espanhol, contudo o real efeito de choque desta obra está na relação entre a imagem e o som: a banda sonora que acompanha estes 4 minutos de vídeo, trata-se de uma acalorada discussão entre as artistas cujo tema é irrelevante.

O desenquadramento entre aquilo que vemos e aquilo que nos é permitido ouvir propõe a conceptualização de que as relações não-normativas não se constituem unicamente pelo desejo, mas também por outros elementos que revelam a complexidade das relações interpessoais, independentemente do género.

---

*Lesbianas Se Desatan...* MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 773.

<sup>252</sup> CABELLO/CARCELLER (LSD), “De la necesidad de un imaginario lesbiano” in *Non Grata*, nº1, Madrid, 1995, s./pp.



Ainda que esta obra tenha provocado a devida controvérsia para o contexto em que surge, a mesma não se trata da primeira apresentação em Espanha de um beijo entre pessoas do mesmo género. Nomeadamente, em 1993, Álex Francés produziu a fotografia *Beso a Beso*. Não obstante, talvez pela existência de uma homonormatividade (que a própria terminologia *queer* pretende debater) a apresentação de um beijo entre dois homens, brancos, de classe média, não provocasse o mesmo nível de contradição normativa.

O intuito de desconstruir precisamente qualquer conceito de “ortodoxia” foi fulcral no contexto espanhol, pois, enquanto alguns discursos se mantinham no debate dos binómios de género, artistas como Jesus Martinez Oliva compreendiam a necessidade de abordar também a construção de ortodoxias dentro dos géneros não-normativos. O artista murciano será responsável para criação de uma série de desenhos como *Noche Roja* (1995), nos quais irá construir universos onde o corpo, essencialmente masculino, e homossexual se encontra envolvido na performance de práticas sexuais cuja não-normatividade é inclusivamente marcada nas relações entre pessoas do mesmo género.

Ainda que grande parte da produção artística dos anos noventa em Espanha se tenha constituído à margem das instituições culturais oficiais, a partir do final da década é notória a intencionalidade dos museus em integrar a teoria *queer* na sua agenda programática e, inclusivamente, nos seus acervos.

A produção artística espanhola que, conforme exemplos supracitados, se centralizou na apresentação do corpo e nas potencialidades deste na representação de um discurso sobre identidades não-normativas, criou um universo onde a metamorfose, potenciou a constituição de uma imagética sobre o corpo que uma coisa outra, quando entendida a resposta crítica ao discurso ortodoxo que empreende.

A abertura dos museus a projectos ligados ao movimento *queer*, como a exposição *El rostro velado. Transvestismo e identidade na arte e Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*<sup>253</sup>, não exigiu aos artistas o repensar sobre os seus métodos de

---

<sup>253</sup> A primeira exposição mencionada teve lugar em 1997, centro cultural de Guipuzcoa (San Sebastián) - o *Koldo Mitxelena Kulturunea* - e procura interrogar a identidade humana e a sua ambiguidade, com obras de artistas nacionais e internacionais, contando com a participação de Claude Cahun, Humberto Rivas, Pierre Molinier, Pierre et Gilles, Man Ray, Joel Peter Witkin, Urs Lüthi, Zoe Leonard, Juan Hidalgo, Cindy Sherman, Michel Journiac, Catherine Opie, Lisette Model, Andy Warhol, Jurgen Klauke e Nan Goldin. *Transgeneric@s*, por sua parte, realizou-se no mesmo local, um ano depois, e contou com a participação artística de artistas unicamente espanhóis, como Txaro Fontalba, Eulàlia Valldosera, Alex Francés, Joan Morey, LSD, Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites, Carmen Navarrete e Jesús Martínez Oliva, remetendo para as pesquisas da materialidade do corpo e a sua relação com as sexualidades não-normativas.

apresentação sobre a questão da identidade marginalizada na arte – evitando a possível censura das obras – pois este movimento de integração oficial tratou-se de uma revisitação dos projectos de contracultura que, finalmente, encontram o seu lugar de expressão no seio de uma cultura oficial cada vez mais democratizada.

Se, após a ditadura franquista, a resistência legislativa às identidades LGBTQ foi consideravelmente demarcada, os efeitos das acções empreendidas pela contracultura colheram os seus frutos e, ainda que, *los homosexuales y lesbianas tuvieron que esperar hasta 2005 para ver aprobados sus derechos matrimoniales*, *siendo no obstante España uno de los primeros países en concederlos*<sup>254</sup>.

Paralelamente, em Portugal, a construção democrática iniciada a partir de 1974 permitiu a uma profunda transformação jurídica basilarmente ancorada na necessidade de adequação às exigências ou recomendações das instituições europeias.

Se anteriormente, e em congruência com o que acontecia em Espanha, eram aplicadas medidas de correcção e punitivas, pelo regime político salazarista, de qualquer comportamento considerado desviante e “antinatural”, incorrendo a homossexualidade, o travestismo e o transgénero de penalizações criminais por “escândalo público”, a legislação portuguesa é mais rapidamente reconvertida – ainda que não num projecto de inclusão, pois este tardou em formular-se – para a adequação das alterações legislativas referentes à sexualidade, que tinham tido lugar em grande parte do mundo ocidental nos últimos anos.

Assim, a descriminalização da homossexualidade tem lugar logo em 1982, contudo, a derrogação da lei punitiva não incrementou os direitos daqueles que assumiam uma sexualidade não-normativa.

Embora tenham existido grupos e iniciativas LGBTQ desde os anos 1980, houve um período de 19 anos em que nada sucedeu em termos legislativos, marcando uma profunda estagnação que, apesar da crescente modernização dos discursos referentes à sexualidade e género impulsionados com o fim da ditadura, se deveu à presença tentacular da Igreja Católica e do forte vínculo estabelecido por esta instituição nos debates relacionados com direitos individuais de decidir sobre o seu próprio corpo<sup>255</sup>.

---

<sup>254</sup> MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, pp. 477.

<sup>255</sup> Sendo que os debates promovidos em torno dos valores religiosos não se encontravam ancorados unicamente em torno dos direitos relacionados com gays, lésbicas, bissexuais, transgéneros e transsexuais, mas igualmente sobre as valências da despenalização do aborto, a Igreja Católica construiu argumentações de grande influência no seio de um Portugal profundamente marcado pelo cristianismo. CONSULTAR:

Com especial incidência a partir dos anos 1990, muito se transformou no que respeita a questões de cidadania sexual. Não obstante, este longo intervalo jurídico foi unicamente interrompido com a lei das uniões de facto, cuja entrada em vigor em 2001, deveu-se a quatro anos de discussão sobre este direito.

Após uma longa pausa no activismo *queer* português, que de não registou proeminentes focos de actividade nos anos oitenta e início da seguinte década, *podemos considerar 1995 como o ano-chave para o desenvolvimento do movimento LGBTQ português. Foi em 1995 que se celebrou o motim de Stonewall pela primeira vez em Portugal*<sup>256</sup>.

Através de uma iniciativa do Grupo de Trabalho Homossexual – colectivo criado em 1991 e associado ao Partido Socialista Revolucionário, o evento teve lugar na discoteca Climacz, em Lisboa e celebrou-se pela leitura de poemas por Al Berto e um espectáculo travesti.

Foi igualmente em 1995 que vimos formar-se a ILGA-Portugal, associação responsável pela gestão do Centro Comunitário Gay e Lésbico de Lisboa (atualmente Centro LGBT), e pela organização do *Arraial Pride*, evento que ocorreu pela primeira vez em 1997, sob larga influência do evento que teve lugar dois anos antes, na Climacz.

O ano de 1995 assinala o momento em que a questão homossexual, até ao momento debatida essencialmente nas esferas sociais portuguesas, dá entrada nos debates político-partidário, através das acusações homofóbicas de Carlos Candal e o seu "Breve Manifesto Anti-Portas em português suave", e a subsequente resposta de Mário Viegas com o seu manifesto "Sou homossexual e estou na política".

Politicamente – sendo que legislativamente apenas veremos alguma alteração ocorrer novamente em 2001 – o dialogo entre cidadania política e cidadania sexual é escasso e, no que *se refere ao tecido político-partidário português, até 1996 não se registou qualquer referência às palavras 'homossexual', 'gay', 'lésbica', 'bissexual' ou 'transgénero' em debates parlamentares*<sup>257</sup>.

A comunicação social interessou-se verdadeiramente pelo acompanhamento dos eventos programados pela comunidade *queer* portuguesa e, desde logo, em 1995, noticiou

---

SANTOS, Ana Cristina Santos, "Luta LGBTQ em Portugal: Duas décadas de histórias, memórias e resistências", in *Revista Transversos*, Coimbra, 14 dezembro 2018.

<sup>256</sup> SANTOS, Ana Cristina Santos, "Luta LGBTQ em Portugal: Duas décadas de histórias, memórias e resistências", in *Revista Transversos*, Coimbra, 14 dezembro 2018, pp. 40.

<sup>257</sup> SANTOS, Ana Cristina Santos, "Luta LGBTQ em Portugal: Duas décadas de histórias, memórias e resistências", in *Revista Transversos*, Coimbra, 14 dezembro 2018, pp. 40.

a celebração levada a cabo na Climacz, em Lisboa. Igualmente, os debates relativos à relação entre a comunidade LGBTQ e a política portuguesa foram alvos de coberturas significativas. Não obstante, é apenas entre 1998 e 2018 que se ve surgir nos meios de comunicação nacionais uma maior diversidade temática nos assuntos LGBTQ<sup>258</sup>.

Culturalmente, a representação *queer* em Portugal, que contrariamente a Espanha não desenvolveu um reaccionismo contracultura, foi particularmente escassa ao longo dos anos noventa. A desenvoltura tardia de um discurso e de uma apresentação significativa para os movimentos LGTBQ em Portugal restringiram a abertura cultural destes movimentos que, finalmente, traduziram-se em significativas, mas escassas produções culturais.

Nomeadamente, e no contexto dos anos noventa, a principal iniciativa para a introdução dos movimentos *queer* nos espectros culturais portugueses foi a criação, em 1997, do Festival de Cinema Gay e Lésbico (hoje conhecido como *Queer Lisboa*). Este projecto, patrocinado desde o primeiro momento pela Câmara Municipal de Lisboa, é hoje o mais antigo festival de cinema da cidade e foi primeiro festival nacional criado com o propósito específico de exhibir propostas cinematográficas de temática gay, lésbica, bissexual, transgénero e transsexual.

Considerando que, num contexto sociocultural que fornecia poucas oportunidades para a apresentação de projectos associados à própria cultura LGBTQ e essencialmente pela existência de um mercado que reflectia algumas tensões na aceitação de abordagens explicitamente relacionadas com sexualidades não-normativas, a produção artística dos anos noventa, em Portugal, é consequente dos condicionalismos que a tematização destas questões representa.

Em diversos momentos assinalámos que um dos factores para a discrepância nos modos de apresentação e representação do corpo no seio da produção artística portuguesa e espanhola se deve, fulcralmente, à correspondência de uma vontade colectiva de integrar, ou não, as instituições artísticas oficiais.

Condicionando os cenários artísticos, a sua desenvoltura e os modos de produção, a integração das obras artísticas no institucionalismo museológico foi um factor definidor

---

<sup>258</sup> Reciprocamente, também a relação do ativismo LGBTQ com os meios de comunicação sofreu impactantes alterações, desde a década de 1990 até hoje. Considerando a influência dos meios de comunicação para a formulação da opinião pública, as potencialidades dos mesmos são discutidas entre ativistas, e influenciam o modo como o movimento se relaciona com os *media*. CONSULTAR: SANTOS, Ana Cristina Santos, “Luta LGTBQ em Portugal: Duas décadas de histórias, memórias e resistências”, in *Revista Transversos*, Coimbra, 14 dezembro 2018.

para aquilo que é a arte contemporânea portuguesa e espanhola. Enquanto, após a ditadura salazarista, os artistas portugueses entenderam que, com o novo fulgor proporcionado pela liberdade de expressão, poderiam retornar às instituições oficiais, a apresentação de restrições específicas do contexto museológico, onde as instituições são regidas por censuras próprias na referência ao que adquirir e expor, proporcionou o afastamento dos artistas espanhóis dos museus.

A produção espanhola beneficiou, inegavelmente, desta decisão, pois foi-lhes permitido encontrar soluções para o desenvolvimento da produção artística e trabalhar as temáticas relacionadas com o corpo e com a sexualidade sem *tabus*.

Não obstante, a intencionalidade portuguesa de integrar as instituições artísticas oficiais foi também razão para a adaptabilidade das temáticas abordadas ao contexto em que se inserem. A ideia de atraso remete para um pensamento evolucionista linear, o qual supõe a existência de uma finalidade correcta e única, delegando uma panóplia de factores relevantes para a apreciação dos projectos artísticos.

Na abordagem dos temas *queer*, como já analisámos, não existiu uma abertura oficial, pelo menos no século XX, para a criação artística espanhola, mas um desenvolvimento contracultura que emergiu em resposta às perentórias restrições museológicas. As oportunidades foram criadas, como foram desde o final da ditadura franquista, para a abordagem das temáticas que os artistas pretendiam trabalhar. Assim, recorreram a produções cuja materialidade remetia para a reprodução em série (como revistas, cartazes, etc.) ou apresentações efémeras das quais, hoje em dia, apenas temos o seu registo. Estas questões remeteram, em grande medida, para uma necessidade de que fugir às instituições museológicas, sem que também sofressem punições relacionadas com delitos puníveis por lei.

Como também já referimos anteriormente, não foi pelos artistas portugueses trabalharem no seio das instituições oficiais que, no entanto, deixaram de abordar as temáticas relacionadas com as preocupações e os debates contemporâneos.

Nomeadamente, e no presente caso de estudo, falar de uma arte *queer* em Portugal, nos anos noventa e um pouco para além destes, é abordar um número de obras – ainda que escassas - que, de alguma forma, remetem para questões associadas ao gay, lésbico, bissexual, transgénero e transsexual, metaforicamente.

Em 1994 André Gomes cria a série de fotografias *A carreira do libertino*, esta, composta por sua vez por diferentes conjuntos fotográficos, circula em torno da fantasia, em paralelismo à realidade e as suas normativas sociais. Um dos conjuntos mais

interessantes da série é “Cenas da vida libertina”, constituída por 8 fotografias cuja composição de tom surrealista, pelo jogo de sobreposições criado, permite o enquadramento de diferentes linhas de interpretação.

Estabelecendo cada fotografia como uma *collage*, composta através de imagens retiradas da história da arte à publicidade, construindo uma encenação hiperbólica, André Gomes constrói em “Cenas da vida libertina” modelos de sexualidade, seja ortodoxa ou não-normativa, colocando-as a par.

O imaginário construído pelo artista português refere às fantasias que circulam entre o sonho e a teatralidade, cultivando duplicidades que, no debate das questões da sexualidade, enquadra um registo que se prende entre a ortodoxia social e a *performance* de género normativa, e a liberdade – na perspectiva de um libertino – de diferentes cenários subconscientes, que prescrevem uma fragmentação da identidade que se difunde em diferentes cenários de desejo e prazer não-normativos<sup>259</sup>.

Ainda que o conjunto fotográfico não enquadre explicitamente questões relativas ao *queer*, existe uma clara acentuação de que as sexualidades não-normativas que surgem nestes diferentes momentos ocorrem à margem da clara validação social, seja através de um olhar, ou dos gestos e adornos que envergam estes personagens construídos na periferia do sonho e da realidade.

A criação destas realidades alternativas é também um importante elemento no trabalho de Paulo Mendes. A obra *L'art de vivre / Ken c'est moi, Barbie c'est moi, Action Man c'est moi* (1997/98) trata-se, antes de mais, de uma crítica à influência das construções imagéticas contemporâneas e a sua influência na formação identitária. Conceptualizando que a “arte de viver” está associada à nossa capacidade de incorporar diferentes identidades associadas aos ideais de perfeição irrealistas que nos são incumbidos desde a infância, o artista irá retratar-se como três dos brinquedos infantis mais comercializados no final do século XX: Ken, Barbie e Action Man.

Ainda que a principal proposição crítica na obra de Paulo Mendes não esteja directamente relacionada com qualquer referência a identidades ou relações LGBTQ, o modo de produção da sua obra constrói-se em torno dos sentidos de performatividade que, em *Barbie c'est moi*, traduz também elementos fulcrais para a consciencialização do género enquanto *performance*.

---

<sup>259</sup> CONSULTAR: Apêndice A, figura 25 - fotografia que retrata um casal, próximo mas formalmente representado, sob um fundo de diferentes gravuras cujos elementos representados estão envolvidos em actos sexuais, sendo alguns deles entre pessoas do mesmo género.

Assumindo, desde um primeiro momento que a fragmentação e apropriação de elementos externos se encontra profundamente demarcada na formação da identidade contemporânea, o artista português sobrepõe-se à barreira do género normativo ao reinventar a sua imagem em reflexo da Barbie.

Se o travestismo foi, como assinalado, considerado um crime de “escândalo público” durante a ditadura salazarista, Mendes, ao tornar o seu corpo num lugar não cumpre estritamente uma performatividade masculina – segundo os preceitos da ortodoxia patriarcal – abre espaço para o debate das potencialidades da imagética individual que, mais do que influenciada pelo corpo em que nascemos, é constituída pelas afinidades electivas daquilo que apropriamos para construir a nossa identidade.

São escassos os exemplos de obras artísticas produzidas no espectro específico dos anos noventa em Portugal que abordem, directamente, as sexualidades não normativas. Não obstante, a partir do novo milénio, denota-se um acréscimo do interesse pelo tratamento das temáticas de género na arte contemporânea portuguesa.

Ainda que ligeiramente no exterior da delimitação estabelecida cronologicamente para a presente dissertação, consideramos relevante abordar ainda duas obras cuja criação data dos dois primeiros anos da década seguinte e cuja produção remete intrinsecamente para modelos que vimos surgir nos anos noventa.

A primeira obra trata-se de *A menina limpa procura menina suja* (2000) de Ana Vidigal. Esta pintura, revelando três cores sólidas sobre tela e um desenho estilizado de uma jovem mulher declara mais pelo seu título – similarmente a *O prazer é todo meu* de Patrícia Garrido – que pela representação em si.

Ainda que a análise do trabalho da artista portuguesa tenha sido relacionado particularmente com os meios de produção, delegando as particularidades iconográficas da sua obra para um diferente plano<sup>260</sup> é necessário notar que, *Sem nunca ser ostensiva ou propagandística mas sempre lúdica, por vezes marota, a obra de Vidigal é atravessada pela crítica social e de costumes à sociedade portuguesa: uma espécie de*

---

<sup>260</sup> Note-se a crítica efectuada por Bárbara Valentina à exposição “Menina Limpa, Menina Suja” (CAM - Centro De Arte Moderna, Julho-Setembro, 2010), para onde debate a iconografia de Ana Vidigal associada unicamente à memória da infância e da adolescência. CONSULTAR: VALENTINA, Bárbara, *ANA VIDIGAL Menina Limpa, Menina Suja*. in ARTECAPITAL, 2010: <https://www.artecapital.net/exposicao-288-ana-vidigal-menina-limpa-menina-suja> [acedido 15 Julho de 2019].

*retrato iconográfico dos últimos trinta anos de uma jovem democracia ainda atravessada por muitos anacronismos, moralismos e assimetrias*<sup>261</sup>.

Sugestiva de uma prática comum nos finais do século XX – uma tendência que se perderá gradualmente ao longo dos anos seguintes – a frase que lhe dá título e se inscreve na obra, remete para a secção de “classificados” presente na grande maioria dos jornais. Estes trechos colocados à disposição do público entendiam uma noção de oferta e procura de bens, serviços e, regularmente, de parceiros românticos.

Neste contexto, o sentido da procura é explicitado pela frase que pode ser entendida pela dualidade da própria mulher dentro do binómio limpo/sujo, mas também do estabelecimento de relações femininas não-normativas.

Claramente feminista, a intervenção de Ana Vidigal no contexto dos direitos LGBTQ tem sido destacado nos últimos anos e em 2017 integrou o projecto “Género na Arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência”, uma exposição colectiva realizada no Museu do Chiado, dedicada em abordar unicamente as questões de género.

A seguinte obra trata-se de *Transvestite: actions on daily life* (2002) de Carla Cruz, o registo fotográfico remete para uma série de *performances* realizadas em Roterdão e Viena onde a artista utilizou o próprio corpo e diferentes instalações de modo a trabalhar questões em torno da construção do género feminino.

As *performances*, as quais têm fulcral interesse para o discurso que desenvolvemos, apresenta a própria artista vestida com roupas marcadamente femininas. A apresentação do corpo que a artista coloca em evidência, metaforiza uma vinculada crítica de Carla Cruz aos preceitos normativos do género.

Se, normativamente, as roupagens que a artista enverga ao longo das *performances* não remete para qualquer questionamento, pessoalmente, a artista compreende que “*All women go out in a feminine disguise*” and for me dressing in a “*feminine*” way was to cross dress<sup>262</sup>.

Carla Cruz compreende e esclarece que o travestismo, entendido pela visão ortodoxa como o acto de um indivíduo adornar-se de modo a assemelhar-se a outro género, trata-se de uma conceptualização que se centraliza na materialidade do corpo, e não na identidade. Deste modo, para a artista, vestir-se com roupas características do

---

<sup>261</sup> CARLOS, Isabel, “Menina limpa, menina suja, notas prévias a uma exposição”, in ANA VIDIGAL, 14 de agosto de 2010: <http://anavidigal.blogspot.com/2010/08/isabel-carlos-menina-limpa-menina-suja.html> [acedido a 15 de Julho de 2019].

<sup>262</sup> CRUZ, Carla, “Transvestite: actions on daily life”, in CARLA CRUZ, 2002: <http://carlacruz.net/2002/project/transvestite-actions-on-daily-life/#/8> [acedido a 15 de Julho de 2019].



binómio sexual feminino, no qual se enquadra o corpo no qual nasceu, não reflectem a sua identidade. Como tal, o “delito” é cometido quando a artista coloca o vestuário normativamente classificado como “feminino” e não o oposto.

Conclusivamente, a artista traduz a teorização de Judith Butler, afirmando que a sexualidade, apesar da sua ilusória canonicidade que referenciámos anteriormente, constitui-se como uma essencial qualidade do corpo o qual, no debate de Butler, permite o estabelecimento de uma fulcral diferença perante o conceito de género, pois este último trata-se de uma permanente performance onde o indivíduo opta por padrões comportamentais pré-existentes, dos quais se apropria e que se reflectem na representatividade da sua identidade, podendo estes ser, ou não, associados à materialidade do corpo em causa.

Todos estes artistas que vemos trabalhar sobre a questão da identidade na arte contemporânea portuguesa e espanhola através da apresentação ou representação do corpo, seja pela premente crítica aos modelos normativos ou pela busca na afirmação do género – de forma mais ou menos explícita -, traduzem aquilo que David J. Getsy entende como um modo de resistência à opressão: *The activist stance of ‘queer’ was developed as a mode of resistance to the oppression and erasure of sexual minorities. (...) queer has an ongoing political and cultural currency that continues to prove catalytic to artists and thinkers. It signals a defiance to mainstream and an embrace of difference, uniqueness and self-determination*<sup>263</sup>.

Ainda que a citada obra de Getsy se dedique unicamente à produção *queer*, o apelo à diferença e à auto-determinação foram, no final do século XX e particularmente para a história de dois países de emergência à democracia após duas das mais longas ditaduras do século, motores para o alargamento conceptual daquilo que é a identidade e, finalmente, o ser humano no exterior da ortodoxia patriarcal.

---

<sup>263</sup> GETSY, David J., “Queer Intolerability and its Attachments” in COORD. GETSY, David J, *Queer*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2016, pp. 12.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos noventa parecem ter despertado um renovado interesse pela figura do corpo e pela potencialidade relacional deste com a identidade.

Ainda que vejamos este interesse surgir previamente em contextos diferenciados daqueles a que dedicámos o presente estudo, a análise efectuada sobre a situação histórica, política e social de Espanha e Portugal, permitiram detectar importantes influências e dicotomias na evolução e estabelecimento de um discurso para a identidade na produção artística.

A partir de uma primeira análise dedicada à produção conceptual desenvolvida em relação à formação identitária e o seu impacto na definição e evolução das questões de género, que veremos desenvolver teoricamente nas últimas décadas do século XX, introduzimos à equação trabalhada o papel do corpo e a sua relação com uma formulação pós-moderna da identidade.

Se a identidade pós-moderna se constitui através de formas de significação mediadas, pela apropriação de comodidades, imagens e técnicas, cuja selecção e renúncia é basilar do extenso repertório proporcionado por uma cultura de consumo globalizada<sup>264</sup>, a imagem e a atribuição de significados identitários a bens e conceitos exteriores à identidade e ao próprio corpo, incumbiu um papel fundamental para a construção de um novo leque imagético no seio das políticas da identidade.

O corpo, segundo as políticas de identidade pós-modernas, converte-se num ser antropofágico, embebido de referências externas e de símbolos que reestruturam a significação do seu potencial na criação da identidade, condicionando a própria performatividade do corpo<sup>265</sup>. Este corpo torna-se decisivo na alteração da dinâmica social, ao diminuir a centralização e efectivação das regulamentações sociais, este proporciona uma percepção sobre a normatização do poder que, em suma, permitirá a denúncia da marginalização de determinadas identidades pelo seu não enquadramento no seio de uma ortodoxia.

---

<sup>264</sup> DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, pp. 65.

<sup>265</sup> Referimos a teoria previamente debatida sobre a relação entre corpo, género e performatividade, desenvolvida por Judith Butler. CONSULTAR: BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993.

Este universo da imagem, devido à sua importância para a formulação da identidade e a eventual transparência das dinâmicas de poder estabelecidas num contexto patriarcal, potenciou o desenvolvimento de um carácter discursivo para a arte, na tematização da identidade.

Ainda que a referência à identidade na arte – e, particularmente, a identidades não-normativas – não seja um carácter exclusivo dos finais do século XX, como analisámos anteriormente, o acompanhamento dos discursos centrais que procuravam o esbatimento das estruturas ortodoxas, proporcionaram um importante desenvolvimento do potencial discursivo na arte, representado ou em referência pelo corpo.

Não obstante, a integração e evolução significativa de identidades não-normativas nas temáticas artísticas são iminentemente dependentes de um contexto que subscreve as condições de produção. Em Espanha e Portugal, nomeadamente, a influência do fechamento expressivo imposto ao longo dos regimes ditatórias, a posterior reivindicação e adaptação à recente liberdade de expressão, a influência e o peso das instituições culturais oficiais e a própria construção identitária de cada país, prescreveram o encaminhamento da produção artística em cada território.

A análise dos enquadramentos propostos para a progressão da presente dissertação revelou-se como um dos mais importantes vectores para o entendimento dos desenvolvimentos artísticos e da conceptualização da identidade enquanto temática na arte.

Os efeitos reaccionários perante os desenvolvimentos contextuais estudados, revelaram uma progressão do domínio artístico que, no seio das características próprias do meio em que se desenvolve, adopta diferentes modos de expressão. A estes – ainda que muito outros conceitos poderiam ser aplicados e que não pretendemos tornar esta própria pesquisa num rígido binómio normativo – caracterizamos como “metamorfose” e “metáfora”.

Os efeitos da contracultura espanhola, desinteressada da integração nas instituições oficiais após a desintegração da ditadura franquista, levaram ao encaminhamento de um discurso na arte focalizado na subversão das normativas do passado, profundando o seu interesse em denunciar a ortodoxia, livre de quaisquer pressões censórias que pudessem ser aplicadas no seio museológico.

Deste modo, a crítica imposta resulta numa metamorfose da produção artística que deverá adaptar-se, no seu próprio *medium* de criação, à desconexão oficial, procurando

impactar criticamente e levar o debate - que não é só artístico, mas também social e político – as preocupações conceptuais destes artistas.

Particularmente nos anos noventa, aqueles a que dedicamos estudo, a produção artística espanhola, dedicar-se-á à tematização das identidades não-normativas retirando as próprias obras dos valores tradicionais artísticos, trabalhando essencialmente a partir de novas formas de produção. Nomeadamente, a *performance* entende um papel fundamental no seio dos debates estabelecidos artisticamente em torno da identidade – não fosse também nos anos noventa que Judith Butler discutirá o género como uma *performance* em si – correlatando não apenas o potencial do corpo e da acção, mas também da relação que a performance estabelece com o outro.

Este outro, para a produção artística dos anos noventa em Espanha, não é um espectador de um museu, mas um cidadão que é confrontado pelo sangue na rua ou por um corpo, apesar de tudo, igual ao nosso<sup>266</sup>. Chamando-o ao envolvimento no debate das dinâmicas de poder que condicionam o género e a sua performatividade, o espectador depara-se, no decorrer do seu quotidiano, perante aquilo que é a desigualdade de género.

Opostamente, em Portugal, a liberdade alcançada com o 25 de abril de 1974, proporcionou aos artistas uma possibilidade no retorno aos museus. Terminada a imposição de uma estética oficial acrítica, os artistas portugueses das últimas décadas do século XX, entenderam a liberdade de expressão política como um veículo para a abordagem de temáticas e a expressão de debates heterodoxos no interior das instituições oficiais.

Não obstante, a apresentação de obras artísticas num contexto museológico, implicaria a adaptação da produção a este nível, mantendo uma profunda conexão com os *mediums* expressivos tradicionais, assim como a atenuação na iconografia apresentada, de modo a ultrapassar as implicações de qualquer censura a que as obras artísticas poderiam estar sujeitas.

Sob uma nova formulação, os artistas portugueses mantiveram *os jogos de gato e rato*<sup>267</sup> que caracterizaram a produção artística durante a ditadura de Oliveira Salazar, para além desta. Encontrando modos de provocar o debate, entranhando-o no seio das instituições oficiais, através da metáfora.

---

<sup>266</sup> Referimos, particularmente, duas das obras debatidas: Pilar Albarracín, *Sin Título (sangre en la calle)* e Pepe Espaliu, *Carrying*, ambas de 1992.

<sup>267</sup> CHICÓ, Silvia, “Anos 70 – Antes e Após o 25 de Abril de 1974”, in [coord.] PERES, Fernando, *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Fundação Serralves/Campo das Letras, 1999, pp. 255.

Esta metáfora, onde o corpo e a identidade podem representar-se através de uma multitude de formas, dando a subentender a sua intencionalidade, sem a revelar abertamente, constrói um universo discursivo onde cada significante não tem apenas um significado, e é sujeito à interpretação do outro.

Como procurámos salientar ao longo deste trabalho, a concepção de diferentes vias de expressão para a construção de discursos artísticos sobre as identidades não-normativas, não poderá elevar em superioridade um modo de produção, em detrimento de outro.

Enquanto a produção espanhola procurou soluções para a abordagem de temáticas relacionadas com os géneros não-normativos sem *tabus*, levando à retirada das instituições oficiais, em Portugal, a adaptabilidade das obras artísticas em favor de delimitações oficiais, propõe uma corrosão da ortodoxia, desde o seu interior.

Ainda que um dos vectores territoriais estudados tenha envergado por uma linha de contracultura e o outro tenha entendido reverter soluções no seio cultural, subvertendo e esbatendo as normas sem lutar contra elas, iniciar-se-á no final dos anos noventa – e com mais intensidade no início do século seguinte – um matizar das diferenças.

Nomeadamente, em Espanha, irão surgir iniciativas institucionais cuja revisitação das produções artísticas anteriores e actuais relacionadas com a tematização das identidades não-normativas darão origem a exposições, como as já mencionadas, *El rostro velado. Transvestismo e identidade na arte* e *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Deste modo, e como uma maior incisão a partir do ano 2000, as instituições museológicas espanholas procurarão entrar no debate e promovê-lo oficialmente, absorvendo a contracultura dos anos 80 e 90 no seio institucional.

Em contrapartida, em Portugal, a abertura também de um debate no seio museológico relativo a diferentes meios de produção e expressão artística, procuraram a integração de outros projectos artísticos e permitiram a adaptação das produções a *mediums* menos tradicionais, construindo expressividades outras, menos metafóricas. A título exemplificativo, notamos a evolução de trabalhos como os de Ana Rito, cuja produção artística, ainda que centrada nos debates feministas, se baseava primeiramente numa construção metafórica de objectos, como *About women that make love* (2001/2002), passando a partir de 2007 para um registo cujo corpo e o género impõe um papel central e explícito, como na obra *Esse* (2007).

Ainda que na teorização de Peter Bürger afirme a perda da profundidade crítica de obras transgressoras – ou neste caso, de temáticas que circulam em torno do não-

normativo - quando incorporadas no seio institucional<sup>268</sup>, o envolvimento das instituições museológicas no século XXI permitiu, mais do que a integração ou uma diversificação de conhecimentos, a perturbação das perspectivas que continuam a introduzir elementos subversivos às dinâmicas de poder estabelecidas pela ortodoxia patriarcal.

A subversão enquanto denúncia perante o corpo diferente, apropriador de referências que constituem a sua identidade, marginalizado por estas no contexto das dinâmicas de poder tradicionais, após as convulsões proporcionadas no final do século XX, encontra finalmente os seus direitos correspondidos e a sua imagem validada no seio das instituições oficiais no século XXI.

Desde modo, cabe perguntar: Poderemos, no contexto da identidade pós-moderna continuar a falar de margem? Valerá a pena continuar a abordar as identidades não-normativas num contexto artístico, denunciando a periferização destas no contexto de dinâmicas de poder fulcralmente diferentes?

Quando Helena Pinto afirma que *temos que transformar a igualdade numa luta permanente*<sup>269</sup> propõe a manutenção dos conceitos de marginalização para o alcance de um objectivo. Tornar a igualdade numa luta permanente trata-se, invariavelmente, de perpetuar um discurso sobre a identidade, que não entende a integração de conceitos não-normativos na ortodoxia, alargando o seu espectro de actuação, mas a implicará a permanente valorização pela diferença.

Correndo o risco de passar-se *de um regime de invisibilidade para um regime de visibilidade indiferente*<sup>270</sup>, é fulcralmente importante tornar visível a diversidade e, a continuação de um debate artístico desta temática, permitirá a manutenção dos espectros discursivos construídos, pois a arte contemporânea, seja pela metamorfose ou metáfora, tem o poder conceber produções cujo potencial subversivo não deixa de ser pertinente.

---

<sup>268</sup> *The objet trouve thus loses its character as antiart and becomes, in the museum, an autonomous work among others.* BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 57.

<sup>269</sup> PINTO, Helena, “A acção feminista na viragem do século XX” in COORD. AMÂNCIO, Lúcia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 424.

<sup>270</sup> JOAQUIM, Teresa, “Feminismos, Estudos sobre as mulheres ou «Para onde vai este barco?»” in COORD. AMÂNCIO, Lúcia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 204.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Casos de estudio. Cuadernos sobre Arte de Acción*, nº1, Sevilla, 2007.
- AA.VV., *Dicionário Básico de Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, s/a.
- AA.VV., *Fuera de Catálogo. Arte de acción en Andalucía*, Sevilla, CAAC, 2007.
- AA.VV., *Sin número. Arte de acción*, Madrid, Círculo de BBAA, 1996 (cat.).
- AA.VV., *Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: um projecto em torno de Guy Debord*, s./l., s./n., 1995.
- A.A.V.V., *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, Porto, Fundação de Serralves, 1999.
- ALBARRÁN, Juan Diego, *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Víctor, 2012.
- ALCAIDE, D. Antonio Jesús Gil, *Pepe Espaliú. Barcelona (1971-1976)*, Dissertação de Mestrado em *Gestión Del Patrimonio Desde El Municipio*, Córdoba, Universidade de Córdoba, 2014.
- ALVES, Margarida, *A Revista Colóquio/Artes*, col. Teses/Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- ALVES, Margarida Brito, *O Espaço na Criação Artística do Século XX: Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade*, col. Teses/Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

[COORD.] AMÂNCIO, Lúcia, *O Longo Caminho das mulheres – Feminismos 80 anos depois*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007.

ARCHER, Michael, *Art since 1960*, London, Thames and Hudson world of art, 2015.

ARMSTRONG, Elizabeth A., "Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth" in *American Sociological Review*, vol. 71, no. 5, 2006.

BAENA, Fernando, *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*, Granada: Universidad de Granada, 2013.

BARROSO, Rubén (ed.), *Contenedores. Muestra Internacional de Arte de Acción. Una década de performance en Sevilla (2001-2010)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2010.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

BECKER, Karin, "Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication?", in *Nordicom Review*, 2004. Vol. 25, no 1-2.

BLANCO, Paloma, "Prácticas colaborativas en la España de los años noventa." in [ED.] CARRILLO, Jesús.; NORIEGA, Ignacio Estrella e MERUS, Lidia Garcia, *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzcoa, MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento, 2005.

BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 2004.

BROOK, J., BOAL, I. A., *Resisting the Virtual Life: The culture and Politics of Information*, San Francisco, USA: City Lights Books, 1995.

BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick, "Beyond "identity"." in *Theory and Society* 29(1): 1-47, 2000.



BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

BUTLER, Judith, *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*, New York, Routledge, 1993.

CABELLO/CARCELLER (LSD), “De la necesidad de un imaginario lesbiano” in *Non Grata*, nº1, Madrid, 1995.

CARLOS, Isabel, “Sem plinto, nem parede: anos 70-90”. In PEREIRA, Paulo (dir.) in *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

CASTRO MORALES, Federico; OHLENSCHLÄGER, Karin; QUESADA ACOSTA, Ana; QUINTERO, Yanira, *Espacio P. A través de ello. Dentro / Fuera*, Madrid: Ars Activus, 2016.

CASTELLS, Manuel, “Globalisation and identity - A comparative perspective” in *Transfer: journal of contemporary culture*, Nº. 1, 2006.

CERULO, Karen A., “Identity Construction: New Issues, New Directions”, in *Annu. Rev. Sociol.* 1997, 23:385–409.

CHICÓ, Silvia, “Anos 70 – Antes e Após o 25 de Abril de 1974”, in [coord.] PERES, Fernando, *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Fundação Serralves/Campo das Letras, 1999.

CLARK, T. J., “Olympia’s Choice” in *The Painting of Modern Life – Paris in the art of Manet and his followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome, WEISS, Gail, "Bodies at the Limit" in *Thinking the Limits of the Body*, Albany, State University of New York Press, 2003.

CRIMP, Douglas, “Right On, Girlfriend!”, in *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 2-18.

CRIMP, Douglas, "How to Have Promiscuity in an Epidemic", in *October*, Vol. 43, "AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism", 1987.

CUETO, Belén: "Circo Interior Bruto. Un archivo vivo" in *Efímera* nº 6, 2014.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

DEWEY, John, *El Arte como Experiencia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2008.

DOS SANTOS, David Manuel Gargalo, *A Reivenção do Real - Da Reflexão Crítica ao Exercício de Curadoria*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.

DUCHAMP, Marcel, *The Creative Act*, Session on the Creative Act – Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, April 1957.

DUNN, Robert G., *Identity crises : a social critique of postmodernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

ERIKSON, Erik H., *Childhood and society*, New York, Norton, 1964.

FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados – La política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona: Editorial Melusina, 2006.

FEARON, James D., *What is Identity (as we now use the word)?*, California, Stanford University, 1999.

FERRANDO, Bartolomé: "El arte de acción en España en los últimos veinte años y alguno más", en VV.AA.: *Arte de acción 1958-1998*, Valencia: IVAM, 2004.

FERRY, Luc, *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Introd. de António Pedro Pita. Coimbra, Almedina, 2003.

FRANÇA, José-Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910-2000*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974.

FRANÇA, José-Augusto, *Anos 60 anos de ruptura - uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*. Lisboa, Livros Horizonte/ Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, s/a.

FOSTER, Hal, *Return of the Real*, October Books/MIT, 1996. [ED.]

FOSTER, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*, Washington: Bay Press, 1987.

FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality - Volume I: An Introduction*, New York, Pantheon Books, 1978.

FOUCAULT, Michel. "Panopticism." in *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, NY, Vintage Books, s/a.

GARBAYO MAZTU, Maite, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2016.

GALLERO, José Luis, *Sólo se vive una vez, Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

[COORD.] GETSY, David J, *Queer*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2016.

[ED.] GONÇALVES, Eurico, *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, Estoril : Junta de Turismo da Costa do Sol ; Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes; Porto, Museu Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, 1977.

GONÇALVES, Rui Mário, *A Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Temas e Debates, 1998.

GONÇALVES, Rui Mário, "Artes plásticas: do colectivismo ao individualismo" in REIS, António (dir.), *Portugal contemporâneo*. Lisboa, Publicações Alfa, 1992. Vol. 6, p. 325-334.

GROYS, Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008.

HALL, Stuart, *A Identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.

HARAWAY, Donna J., *A Cyborg Manifest - science , technology, and socialist - feminism in the late Twentieth century*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2016.

[ED.] HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992.

HELLER, Agnes, "What is 'post-modern' – a quarter of a century after" in *Crossed Visions, Visions of Change. Cities and Regions of Europe*, Digital - n.º2, Barcelona, CCCB, 2006.

HINOJOSA MARTÍNEZ, Lola: "Paz Muro (1980-1983). Teatralidades de una identidad proyectada", in *Concreta* nº 3, 2013.

HOPKINS, David, *After Modern Art, 1945-2000*. Oxford, Oxford History of Art, 2000.

JONES, Amelia, *A companion to Contemporary Art since 1945*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

JONES, S., *Virtual Culture: Identity and communication in cybersociety*. London, Sage Publications, 1997.

[ED. KELLEY, Jeff], KAPROW, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California: California Press, 1993.

KEHILY, Mary Jane, “What is Identity? A sociological perspective”, in *ESRC Seminar Series: The educational and social impact of new technologies on young people*, UK, London School of Economics, 2009.

KRAUSS, Rosalind E., “The Originality of the Avant Garde” in *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986.

LAMELAS, Guillermo Fiscer, “El Feminismo español en la segunda mitad del siglo XX”, in *Revista de Claseshistoria*, Nº. 3 (Marzo), 2013.

LEDDER, Drew, *The Absent Body*, London, The University of Chicago Press, 1990.

LOVEJOY, Margot, *Digital currents: art in the electronic age*. London, Routledge, 2004.

LU, Carol Yinghua, “Un espacio para el sentimiento: la obra de Pilar Albarracín” in *Recuerdos de España*, 2010, Tóquio.

MARZO, Jorge Luis, “El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa”, en ALBARRÁN, Juan; ESTELLA, Iñaki (eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, Madrid, Brumaria, 2015.

MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015.

MELO, Alexandre, *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*, Algés, Difel, 1998.

MELO, Alexandre, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões Portugal – Círculo de Leitores, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, London, Routledge Classics, 2002.

MIGLIETTI, Francesca, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Milan, Skira Paperbacks, 2003.

MITTER, Partha, “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery”, in *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 4 (Dec., 2008), pp. 531-548.

MOLINA ALARCÓN, Miguel: “La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)”, in *Chamalle. XIV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008.

MORAN, Dermot, *Intoduction to Phenomenology*, London, Routledge, 2000.

MUÑOZ, Molina, *Todo lo que era sólido*, Barcelona: Seix Barral, 2013.

MUNRO, Rolland, “Disposal of the Body: Upending Postmodernism” in *Ephemera: critical dialogues on organization*, vol. 1(2): 108-130, 2001.

NEWMAN, W. Russell, *Theories of Media Evolution*, Michigan, The University of Michigan Press, 2010.

NICHOLSON, Linda J., SEIDMAN, Steven, *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

NOGUEIRA, Isabel, *Artes plásticas e crítica de arte em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

NOGUEIRA, Isabel, *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa: Vega, 2007.

NOGUEIRA, Isabel, *Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo*, Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2010.

OHLENSCHLÄGER, Karin (coord.), Pedro Garhel. Retrospectiva, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2011 (cat.). PARCERISAS, Pilar, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.

OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lúcia, *Géneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes*, Lisboa, Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017.

O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames and Hudson, 2009.

PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, EUA, Anchor Books, 1955.

PÉREZ, David, *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, UPV, 2008.

PERES, Fernando, *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Fundação Serralves/Campo das Letras, 1999.

[coord.] PICAZO, Gloria, *Estudios sobre performance*, Sevilla, CAT, 1993.

[coord.] PIMENTEL, Gonçalo, *10 Contemporâneos*, Porto, Fundação Serralves, 1992.

PINTO, Ana Lúcia, MEIRELES, Fernanda, CAMBOTAS, Manuela Cernadas, *História da Arte Ocidental e Portuguesa, Das Origens ao Final do Século XX*, Porto, Porto Editora, 2006.

ROBINSON, Hilary, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 - 2014*, Oxford, Wiley Blackwell, 2015.

RODRÍGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid: Ediciones ISTMO, 1998.

RUBIN, James H. *Impressionism*. London, Phaidon Press Limited, 1999.

SÁNCHEZ, José Antonio, "Las fronteras de lo escénico: arte y acción en la España predemocrática", in *ADE Teatro*, nº 84, 2001.

SANTOS, Ana Cristina Santos, "Luta LGBTQ em Portugal: Duas décadas de histórias, memórias e resistências", in *Revista Transversos*, Coimbra, 14 dezembro 2018.

SARDO, Delfim, *A Visão em Apneia: Escritos sobre Artistas*, Lisboa, Babel, 2011.

SECO GOÑI, Javier; PÉREZ HERRERAS, Yolanda (eds.), *10 x 10 + 1. acción! Performance en la Península Ibérica*, Sestao, LUPI, 2011.

SILVA, Mafalda Marcos, *O Corpo é o Zero - Experimentalismo e Participação. Os anos 90 na Arte Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: FCSH-UNL, 2015.

[coord.] SOUSA, Ernesto, *ALTERNATIVA Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977.

TAVARES, Manuela, *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Lisboa, Texto, 2011.

TEJEDA, Isabel; HINOJOSA, Lola, "Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70", in *Artígrama* nº 26, 2011.

VERGINE, Lea, *Body Art: the body as language*, New York, Skira, 2000.

VILAR, Nelo, "Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90", in HERNÁNDEZ José Antonio Gómez y MARTÍNEZ, José Antonio Sánchez Martínez: *Práctica artística y políticas culturales : algunas propuestas desde la universidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

WALLIS, Brian, TUCKER, Marcia, *Art after modernism - Rethinking representation - Art Criticism and Theory*, Michigan, New Museum of Contemporary Art, 1984.



WARNER, Michael, *Fear of a queer planet: Queer politics and social theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

[ed.] WARR, Tracy, *The Artist's Body*, London, Phaidon, 2000.

WERT ORTEGA, Juan Pablo: “Sobre el arte de acción en España”, in SÁNCHEZ, José Antonio, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2007.

WEST, Candace, ZIMMERMAN, Don H., “Doing Gender” in *Gender and Society*, Vol. 1, No. 2., Jun., 1987.

YSÀS, Pere, “¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío” in *Ayer*, nº 68/2007 (4).

#### **WEBGRAFIA:**

CARLOS, Isabel, "Menina limpa, menina suja, notas prévias a uma exposição", in ANA VIDIGAL, 14 de agosto de 2010: <http://anavidigal.blogspot.com/2010/08/isabel-carlos-menina-limpa-menina-suja.html> [accedido a 15 de Julho de 2019].

CRUZ, Carla, “Transvestite: actions on daily life”, in CARLA CRUZ, 2002: <http://carlacruz.net/2002/project/transvestite-actions-on-daily-life#/8> [accedido a 15 de Julho de 2019].

MARZO, Jorge Luís, “El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa” in *Llámalo performance*, Brumaria, 2015: [https://www.soymenos.net/El\\_arte\\_de\\_accion\\_BRUMARIA.pdf](https://www.soymenos.net/El_arte_de_accion_BRUMARIA.pdf) [accedido a 3 de Julho 2019].

RIBEIRO, Pedro, *Uma Discoteca no Museu*, Jornal PÚBLICO, 14 de Janeiro 1999 : <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/uma-discoteca-no-museu-124702> [accedido a 20 de Dezembro 2018].

SS.AA., *Equipaje para el 2000 / La Cubana*: <http://www.lacubana.es/es/teatre/equipatge-pel-2000-mes-de-pressa-mes-de-pressa/> [acedido a 23 de janeiro 2019].

SS.AA., *La mirada del outro – Escenarios para la diferencia* [online] | Museodelprado.es: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-mirada-del-otro-escenarios-para-la-diferencia/><https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-mirada-del-otro-escenarios-para-la-diferencia/e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcaf0e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcaf0> [Acedido a 20 Aug. 2018].

SS.AA., *Women's rights are human rights* | United Nations, *Beijing Declaration and Platform of Action, adopted at the Fourth World Conference on Women, 1995*: <https://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/BDPfA%20E.pdf> [Acedido a 1 de Maio 2019].

Tate, (2017). *Queer British Art 1861–1967 – Exhibition Guide* | Tate. [online] Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/queer-british-art-1861-1967> [Acedido a 23 Aug. 2018].

VALENTINA, Bárbara, ANA VIDIGAL *Menina Limpa, Menina Suja*. in ARTECAPITAL, 2010: <https://www.artecapital.net/exposicao-288-ana-vidigal-menina-limpa-menina-suja> [acedido 15 Julho de 2019].

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Clara Menéres, <i>Mulher-Terra-Vida</i> , 1977.....	ii
Fig. 2 – Ana Hatherly, <i>Poema d’entro</i> , 1976 .....	ii
Fig. 3 – Helena Almeida, <i>Pintura habitada e Desenho habitado</i> , 1976.....	ii
Fig. 4 – Las Costus, <i>Ejemplos de Arquitecturas Nacionales y otros Monumentos</i> , 1978...iii	
Fig. 5 - Juan Hidalgo, <i>Biozaj apolíneo y Biozaj dionisiaco</i> , 1977.....	iii
Fig. 6 - Esther Ferrer, <i>Íntimo y personal</i> , 1977.....	iii
Fig. 7 / 8 – AA.VV. <i>Equipatge per al 2000. Més de pressa, més de pressa</i> , 1999.....	iv
Fig. 9 / 10 – Patrícia Garrido, <i>O prazer é todo meu (I e II)</i> , 1994.....	iv
Fig. 11 / 12 – Carmela García, <i>Chicas deseos y ficción</i> , 1998.....	iv
Fig. 13 - Carmen Navarette, <i>Peep-show X video star</i> , 1991.....	v
Fig. 14 - Rui Toscano, <i>Long Play Woman</i> , 1996.....	v
Fig. 15 - Itziar Okariz, <i>Mear en espacios públicos o privados</i> , 2000.....	v
Fig. 16 – Ana Jotta, <i>Roger</i> , 1995.....	vi
Fig. 17 – Pilar Albarracín, <i>Sin Título (sangre en la calle)</i> , 1992.....	vi
Fig. 18 – Fernanda Fragateiro, <i>Doce calma ou violência doméstica (série Público/Privado)</i> , 1997.....	vi
Fig. 19 – Pepe Espaliu, <i>Carrying</i> , 1993.....	vii
Fig. 20 – LSD, <i>Es-cultura Lesbiana</i> , 1994.....	vii
Fig. 21 – Álex Francés, <i>Beso a Beso</i> , 1993.....	vii
Fig. 22 – Jesus Martinez Oliva, <i>Noche Roja</i> , 1995.....	viii
Fig. 23 / 24 / 25 – André Gomes, <i>Cenas da Vida Libertina da Série “A Carreira do Libertino”</i> , 1994.....	viii
Fig. 26 – Paulo Mendes, <i>L’Art de Vivre / Ken C’est Moi, Barbie C’est Moi, Action Man C’est Moi</i> , 1997/98.....	viii
Fig. 27 – Ana Vidigal, <i>A menina limpa procura menina suja</i> , 2000.....	ix
Fig. 28 / 29 / 30 – Carla Cruz, <i>Transvestite: actions on daily life</i> , 2002.....	ix

## **APÊNDICE A**

## **FIGURAS**



Clara Menéres, *Mulher-Terra-Vida*, 1977. Fonte: [www.ernestodesousa.com](http://www.ernestodesousa.com).



Ana Hatherly, *Poema d'entro*, 1976. Fonte: [www.ernestodesousa.com](http://www.ernestodesousa.com).



Helena Almeida, *Pintura habitada e Desenho habitado*, 1976. Fonte: [www.ernestodesousa.com](http://www.ernestodesousa.com).

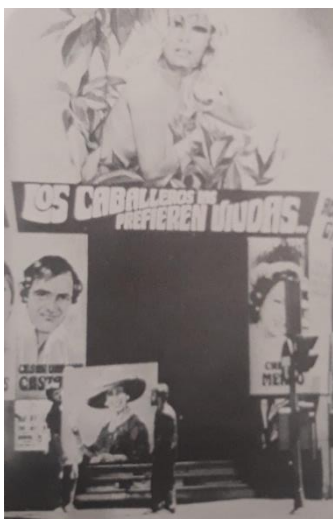


Fig. 4 - Las Costus, *Ejemplos de Arquitecturas Nacionales y otros Monumentos*, 1978. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.

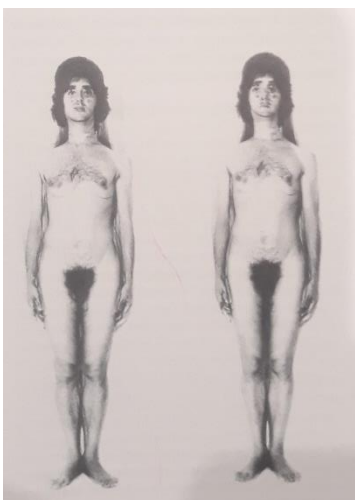


Fig. 5 - Juan Hidalgo, *Biozaj apolíneo y Biozaj dionisiaco*, 1977. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.

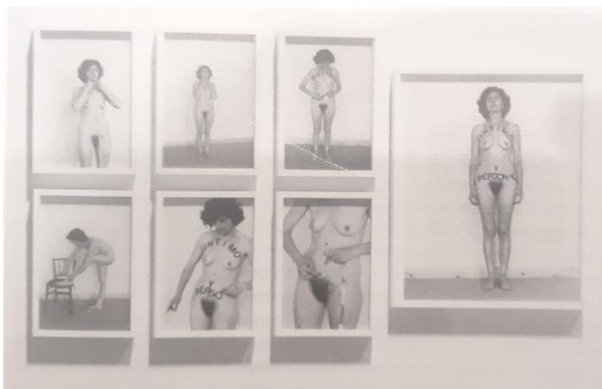


Fig. 6 - Esther Ferrer, *Íntimo y personal*, 1977. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.



Fig. 7 / 8 – AA.VV. *Equipatge per al 2000. Més de pressa, més de pressa*, 1999. Fonte: [www.lacubana.es](http://www.lacubana.es).



Fig. 9 / 10 – Patrícia Garrido, *O prazer é todo meu* (I e II), 1994. Fonte: [www.patricia-garrido.com](http://www.patricia-garrido.com).



Fig. 11 / 12 – Carmela García, *Chicas deseos y ficción*, 1998. Fonte: [www.carmelagarcia.com](http://www.carmelagarcia.com).



Fig. 13 - Carmen Navarette, *Peep-show X video star*, 1991. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.



Fig. 14 - Rui Toscano, *Long Play Woman*, 1996. Fonte: [www.col-antoniocachola.com](http://www.col-antoniocachola.com).



Fig. 15 – Itziar Okariz, *Mear en espacios públicos o privados*, 2000. Fonte: [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org).





Fig. 16 – Ana Jotta, *Roger*, 1995. Fonte: [www.gulbenkian.pt](http://www.gulbenkian.pt).



Fig. 17 – Pilar Albarracín, *Sin Título (sangre en la calle)*, 1992. Fonte: [www.pilaralbarracin.com](http://www.pilaralbarracin.com).



Fig. 18 – Fernanda Fragateiro, *Doce calma ou violência doméstica* (série Público/Privado), 1997. Fonte: [www.col-antoniocachola.com](http://www.col-antoniocachola.com).

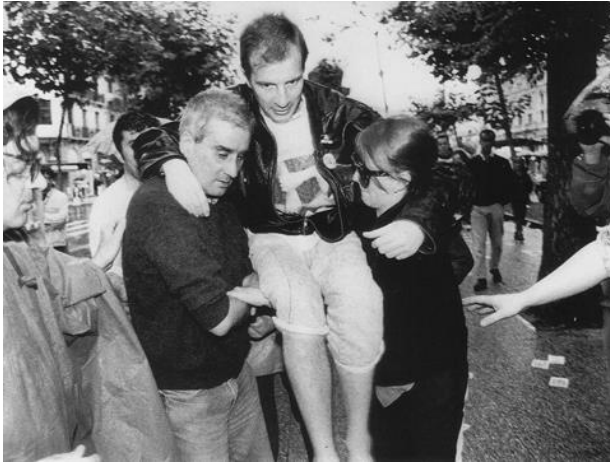


Fig. 19 – Pepe Espaliu, *Carrying*, 1993. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.



Fig. 20 – LSD, *Es-cultura Lesbiana*, 1994. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.



Fig. 21 – Álex Francés, *Beso a Beso*, 1993. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.



Fig. 22 – Jesus Martinez Oliva, *Noche Roja*, 1995. Fonte: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, 2015.

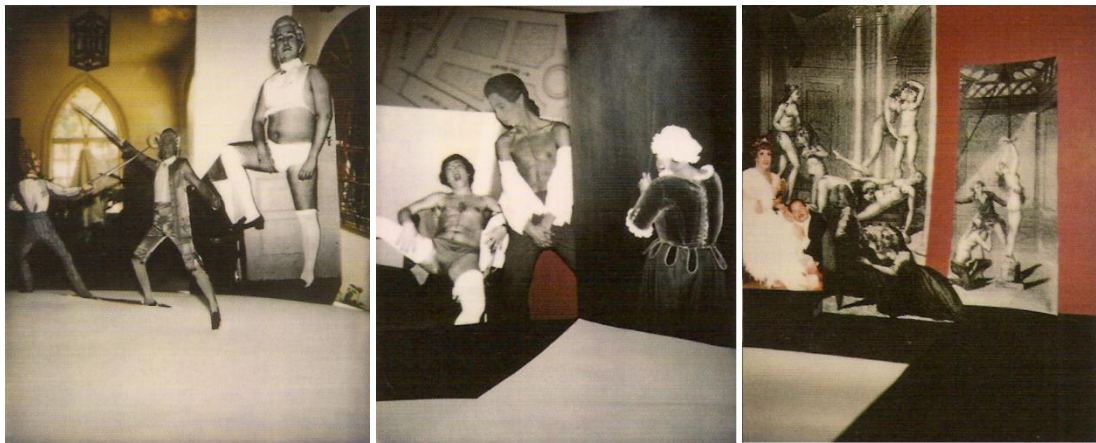


Fig. 23 / 24 / 25 – André Gomes, *Cenas da Vida Libertina* da Série “A Carreira do Libertino”, 1994. Fonte: [www.col-antoniocachola.com](http://www.col-antoniocachola.com).



Fig. 26 – Paulo Mendes, *L’Art de Vivre / Ken C’est Moi, Barbie C’est Moi, Action Man C’est Moi*, 1997/98. Fonte: [www.cvc.instituto-camoes.pt](http://www.cvc.instituto-camoes.pt).



Fig. 27 – Ana Vidigal, *A menina limpa procura menina suja*, 2000. Fonte: [www.gulbenkian.pt](http://www.gulbenkian.pt).

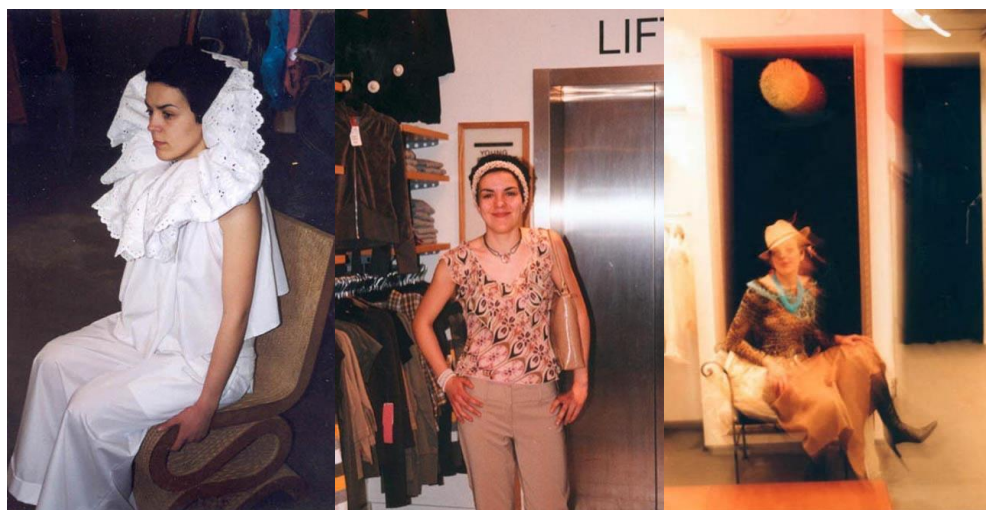


Fig. 28 / 29 / 30 – Carla Cruz, *Transvestite: actions on daily life*, 2002. Fonte: [www.carlacruz.net](http://www.carlacruz.net).